MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 963 9

Brahms

von W. Thomas.

HAROLD REEVES,
Music and Musical Books,
210, SHAFTESBURY AVENUE,
LONDON, W.C. 2.

ArtM.B
B 8135
.Th

Johannes Brahms

Eine musikpsychologische Studie in fünf Variationen

von

Dr. Wolfgang A. Thomas

164619.
8.9.21.

Straßburg
J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel)
1905

ML
410
B8T4

Brahms

von W. A. Thomas.

Meiner lieben Frau.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/johannesbrahmsei00thom

Geleitwort.

Kunstwerke sind Individualitäten. Man muß sie zu verstehen suchen und darf nicht in völlig subjektiver Weise über sie phantasieren. Da nun die Kunstwerke bis in ihre kleinsten Teile Wirkungen der Physis und Psyche des Komponisten und von dessen Eigenart bis ins einzelste durchtränkt sind, so müssen die psychologischen Zusammenhänge zwischen dem Künstler und seinem Kunstwerke resp. seiner Kunstweise nachgewiesen werden, wenn wir ein Verständnis erreichen wollen, welches auf allgemeine Anerkennung Anspruch erheben kann. Den neuen Zweig der Musikwissenschaft, dessen Aufgabe es ist, diesen ursächlichen Zusammenhang zwischen Charakter, Leben und Schicksal des Komponisten einerseits und den Eigenschaften seiner Kompositionen und Kompositionsweise andrerseits aufzuzeigen, nenne ich Musikpsychologie.

Es versteht sich von selbst, daß zur Bewältigung der Aufgabe, wie sie für die Musikpsychologie vorge-

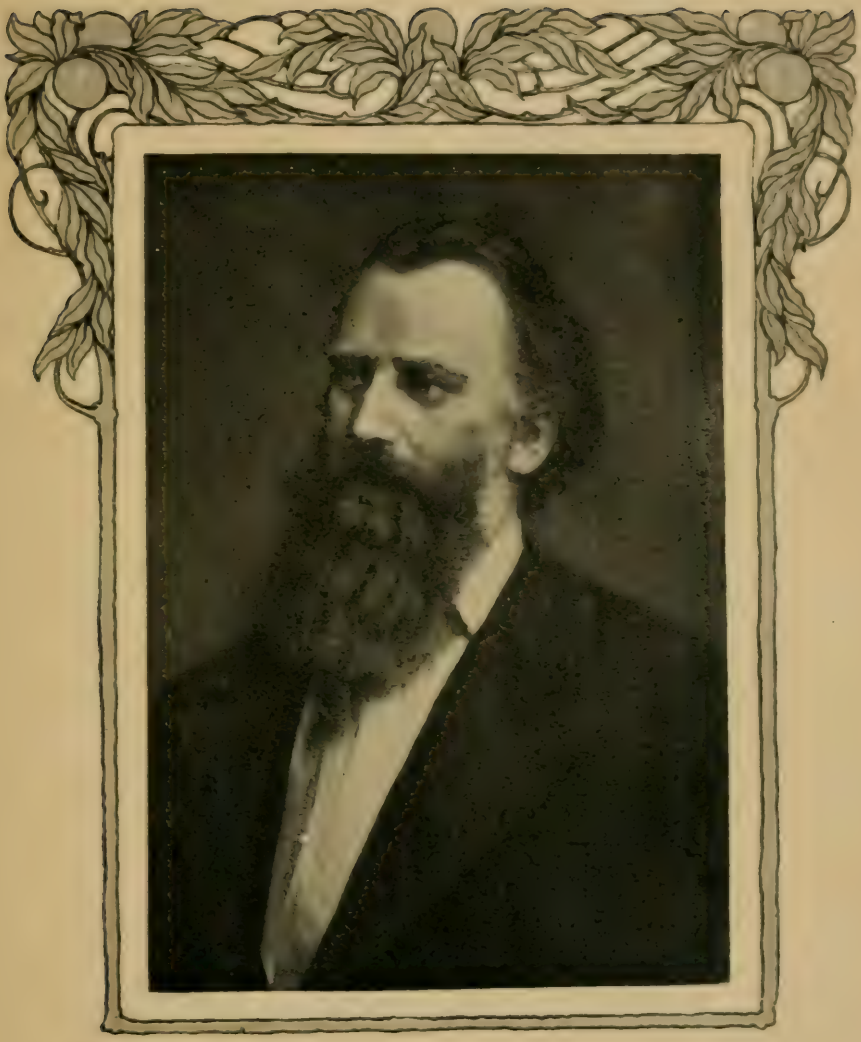
zeichnet wurde, historisch-biographisches Wissen allein durchaus nicht genügt, sondern außerdem eine bedeutende Fähigkeit des künstlerischen Einfühlens unerläßliche Voraussetzung ist. Dem Verfasser kommt hiebei seine Eigenschaft als ausübender Künstler (Mitglied des „Süddeutschen Streichquartetts") sehr zu Statten.

In der nachfolgenden Studie ist nun zum ersten Male versucht, Johannes Brahms und seine Kunst musikpsychologisch zu betrachten und zu beurteilen. Die Studie zerfällt in fünf Variationen des einen Themas: Johannes Brahms und seine Kunst in ihrem musikpsychologischen Zusammenhang. In Variation I werden die äußeren Lebensschicksale des Künstlers im Abriß dargestellt. Varation II sucht die Verbindungsfäden zwischen Lebensweise und Lebenswerk aufzuzeigen. Die III. Variation gräbt dem in Worte faßbaren Gehalt der Werke nach. In der IV. Variation wird die Brahms'sche Kunst als lebendiger Teil der geschichtlichen Entwicklung beleuchtet. Variation V stellt eine große Zahl authentischer Aussprüche des Künstlers zusammen, welche die ersten vier Variationen durch direkte Aeußerungen der Brahms'schen Psyche noch intensiver beleben sollen. Auf Vollständigkeit des Materials kommt es in Variation V weniger an, als auf Mannigfaltigkeit. Zur Erweiterung des Gesichtskreises sind die einzelnen Worte ausgiebig erläutert. Auf die

diplomatisch genaue Wiedergabe des Wortlautes wurde selbstverständlich Sorgfalt verwendet. Wenn bei mündlich weitergegebenen Aeußerungen der Sinn unzweifelhaft von Brahms gemeint war, kam es für unseren Zweck auf eine leichte Spielart im Ausdruck nicht an. Ich bemerke aber, daß diese Fälle der Unsicherheit des Wortlautes sehr vereinzelt sind.

Man wird vielleicht fragen, warum die Variationen nicht zu einem ununterbrochenen Ganzen verarbeitet wurden. Die Bezeichnung „Variation" mag das verdeutlichen und ich füge hinzu, daß gerade durch die getrennte Betrachtung von verschiedenen Gesichtspunkten aus nicht nur ein tieferes Eingehen auf die einzelnen Gesichtspunkte möglich wurde, sondern vor allem auch die wichtigen „Imponderabilien" für den aufmerksamen Leser, der selbsttätig Variation gegen Variation hält, fühlbar gemacht werden konnten.

Dr. Wolfgang A. Thomas.



Johannes Brahms

Mit Erlaubnis der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München.

I.

Johannes Brahms ist in Hamburg geboren. Er erblickte in der dumpfniedrigen Wohnung eines alten Fachwerkhauses, dem sogenannten Schlütershof am Specksgang, den 7. Mai 1833 das Licht der Welt. Sein Vater war aus der Art geschlagen und ganz gegen die Traditionen des Haidegeschlechtes, dem er entsproßte, Musiker geworden. Denn seine Voreltern saßen schon seit Jahrhunderten im Holsteinischen und Hannöverschen in kleinbürgerlichen Verhältnissen. Der Kontrabassist des Karl-Schulze- und später des Stadttheaters, der damals noch im sogenannten Alstersextett gegen Tellereinnahme spielte, gedachte sein Söhnlein nun seinerseits der Branche zu erhalten, und einen Musiker aus ihm zu machen; wenn es anginge, auch ein Wunderkind. Papa Brahms brachte denn auch seinem Knaben die erste Technik auf den ihm geläufigen Instrumenten, Cello und Horn, bei. Johannes schenkte indessen wider Erwarten des Alten seine Neigung dem Klavier. Treffliche Lehrer fanden sich in dem auf-

opferungsfähigen O. Cossel, und Eduard Marxsen, dem bedeutendsten Klavierlehrer und Theoretiker des damaligen Hamburg. Dieser faßte sein Urteil über den Unterricht an La Mara dahin zusammen: „Das Studium im praktischen Spiel ging vortrefflich und es trat immer mehr Talent zutage. Wie ich aber später auch mit dem Kompositionsunterricht einen Anfang machte, zeigte sich eine seltene Schärfe des Denkens, die mich fesselte, und so unbedeutend auch die ersten Versuche im eigenen Schaffen ausfielen, so mußte ich darin doch einen Geist erkennen, der mir die Ueberzeugung gab, hier schlummere ein ungewöhnliches, großes, eigenartig tiefes Talent. Ich ließ mir deshalb keine Mühe und Arbeit verdrießen, dasselbe zu wecken und zu bilden, um dereinst für die Kunst einen Priester heranzuziehen, der in neuer Weise das Hohe, Wahre, ewig Unvergängliche in der Kunst predige und zwar durch die Tat selbst." Nachdem Johannes Brahms in einigen Konzerten die Vaterstadt von seinem Können überzeugt hatte, begab er sich 1853 mit dem ungarischen Geiger Remenyi auf eine Konzertreise. Dabei lernte er Kollegen kennen: Franz Wüllner, Joseph von Wasielewski, den Cellisten Reimers und seinen späteren, seltenen Freund Joseph Joachim. All diese sprachen sich voller Anerkennung über Brahms aus.

Einschneidend aber für des Jünglings ganzes künftiges Leben und Wirken wurde das Verhältnis zu

Robert Schumann. Dieser hatte das Gefühl gestillter Erwartung, da der junge Mann ihm auf dem Klavier seine Erstlingsarbeiten vortrug. In keinem Schumannschen Briefe dieser Zeit wird Johannes unerwähnt gelassen und in der „Neuen Zeitschrift für Musik" erscheint sogar nach jahrelangem Schweigen ein begeisterter Artikel Schumanns über „den jungen Aar" und „neue Bahnen".

„Es sind Jahre verflossen, beinahe ebensoviele, als ich der früheren Redaktion dieser Blätter widmete, nämlich zehn, — daß ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen lassen. Oft, trotz angestrengtester produktiver Tätigkeit fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen wie das viele der hoch aufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind. Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Teilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, Einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden

Wache hielten. Er heißt: „Johannes Brahms", kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug auch im Aeußeren alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: „Das ist ein Berufener." Am Klavier sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte.

Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien; Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen wird, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur, von der anmutigsten Form — dann Sonaten für Violine und Klavier — Quartette für Saiteninstrumente — jedes so abweichend vom andern, daß jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schien. Und dann schien es, als vereinige er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.

Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo

ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter.

Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die Ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend."

Robert Schumann hatte damit den künstlerischen Ehrgeiz des jungen Mannes angestachelt. Aber Brahms war ihm nicht nur als Künstler interessant, sondern auch als Mensch lieb geworden. Die Beziehungen zwischen Brahms und der Familie Schumann, vor allem auch zu Clara Schumann, gestalteten sich innig freundschaftlich und vertieften sich natürlicherweise sehr, als mit dem Tode Schumanns in der Endenicher Anstalt die Trauer in der Familie ihren tragischen Schlußakkord erhielt. Brahms sog im Schoße der Familie auch fürderhin Schaffensfreude, war er doch von nun an seelisch innigst mit Frau Clara ver-

knüpft. Am Rhein wurden unzählige schöne Gedanken oft später Werke zum ersten Male gedacht. So glücklich jedoch die Tage dahinflossen, das Leben brach sie immer wieder ab. 1857 rief ihn die Kunst nach Detmold. Nicht für lange, nur bis 1860 blieb er dort. Aeußerlich Gegebenes, wie die pflichtgemäße Beschäftigung mit dem Detmolder Hofchor, zeugte auch hier innere Früchte. Brahms vertiefte und versenkte sich in den Vokalsatz; so konnte er auch in Hamburg während der Ferien des Chorgesanges nicht mehr entbehren und schuf sich einen Damenchor. Doch unbedeutenden musikalischen Ereignissen in dem kleinstädtischen Detmold folgen vielsagende in Wien. Hier Chormeister der Wiener-Singakademie 1863/4, das war etwas ganz anderes. Brahms Natur war freilich öffentlichen Stellungen abgeneigt. Nachdem er nur noch 1872—75 Dirigent der Gesellschaft der Musikfreunde war, hat er um kein musikalisches Amt mehr gebuhlt, nur indirekt, als Mitglied von Stipendienkommissionen oder dergl., seinen wichtigen Einfluß geltend gemacht. Er konnte das. Seine Saat ging auf. Seine Werke wurden gespielt, gehört und genossen. Er selbst dirigierte und spielte oft in den Wintermonaten nach Neujahr seine eigenen Sachen. So u. a. 1881 in Breslau und Zürich, 1882 in Basel, 1883 in Cöln, 1884 in Düsseldorf, 1885 in Meiningen u. s. w.

Seine Direktion war bedeutend, aufs Ganze gerichtet, dabei nicht auffallend; sein Klavierspiel gewandt und wuchtig, doch still und nach innen gekehrt, wie er selbst. Die Sommer- und Herbstmonate verbrachte der Künstler an Seen, in Bergen und Tälern, in Pörtschach, in Preßbaum, Wiesbaden, Mürzzuschlag, am Thuner See, in Ischl; in späteren Jahren am liebsten in der Nähe Wiens, namentlich in Ischl; der Wiener Freunde wegen, die er da traf. Mehrfach, 1878, 1881, 1882, 1887, 1888, 1890 und 1893 hat Brahms unser modernes Land der Verheißung, Italien, gesehen, wohin ihn seine Freunde, einmal Billroth, das andere Mal Simrock und Kirchner, dann wieder Widmann, abwechselnd begleiteten.

In Wien wohnte Brahms von 1878 ab IV Karlsgasse 4 im dritten Stockwerk. Dort hatte er seine musikalische und dichterische Literatur um sich gesammelt, der er sich in eifriger Teilnahme ergab.

Um einen kleinen Begriff vom Briefstil des Künstlers zu geben und zugleich von ihm selbst einiges über seine Familie zu hören, sei ein Absatz aus einem Briefe von Brahms an seine Jugendfreundin Frau Elise Denninghoff (Mutter der Konzertsängerin Agnes D. und Schwiegermutter des Pianisten Stavenhagen) mitgeteilt, welcher im Dezember 1880 geschrieben und in Nr. 32,33 der Allgemeinen Musikzeitung abgedruckt ist: „Von mir ist nicht viel zu erzählen. Vater und

Mutter[1] sind lange tot. — Mein Vater heiratete zum zweiten Mal[2] und zu seinem großen Glück. Er hätte nicht allein (oder bei mir) leben können und so hat ihm unsere brave Stiefmutter die letzten Jahre wahrhaft verschönt. Er hat übrigens in diesen letzten Jahren, mit dem größten Genuß, in meiner oder seiner Frau Gesellschaft ein gut Stück Welt gesehen! Er war am Rhein, an der Donau, in der Schweiz, im Harz und wo weiß ich noch! Meine Schwester ist seit längeren Jahren und glücklich verheiratet, mit einem Uhrmacher Grund. Sie und Bruder Fritz leben in Hamburg und ich sehe alle beiläufig jedes Jahr. M. Elise (eben die Schwester) hat sich sehr gefreut, jetzt von Dir zu hören."

Ein vielzähliger Freundeskreis schloß sich allmählich an Brahms an. Auswärts u. a. Klaus Groth, der norddeutsche Dialektdichter — Max Klinger, der zu Chorwerken des Meisters seine Radierungen „Brahms-Phantasie" schuf, und dem Brahms seine „Vier ernsten Gesänge" widmete — Albert Dietrich, — Hermann Deiters, — Theodor Kirchner, — Franz Wüllner, — Gottfried Keller, — Simrock, sein Verleger, — Widmann, — Spengel, — Hermine Spies.

---

[1] 11. Februar 1872 „starb mein guter Vater": Brahms Tagebuch. — 1865 starb die Mutter; damals veröffentlichte Br. das „deutsche Requiem".

[2] 1866.

In Wien gehörten zu dem engeren Kreise: Hanslick, — Billroth, — Johann Strauß und Frau, — Max Kalbeck, sein Biograph, — der Maler Feuerbach, — Viktor v. Miller-Aichholz, — Arthur Faber, — Herr und Frau Dr. Fellinger. Nach vielen schönen Jahren in dieser lieben, anregenden Umgebung, nachdem seine Kunst lange anerkannt war und verstanden wurde — Brahms wurde u. a. 1881 von der Universität Breslau, früher schon von Cambridge, zum Ehrendoktor ernannt, — stellten sich leise und allmählich die Anzeichen der ersten und letzten Krankheit des Meisters ein.

Es war im Jahre 1896, bei seinem letzten Aufenthalte in Ischl, als Brahms zu kränkeln begann. Eine im August angewandte Karlsbader Kur leistete dem Leiden eher Vorschub, als daß sie Einhalt tat. Brahms wurde schaffensmüde. Bettlägerig war er nur acht Tage gewesen, als der Tod am 3. April 1897 seinem Tagewerke ein Ziel setzte.

Brahms sterbliche Ueberreste wurden einem Ehrengrab neben Beethoven und Schubert auf dem Wien-Währinger Zentralfriedhof anvertraut.

Seine unsterblichen Werke, vor allem das deutsche Requiem, erklangen aller Orten zum Andenken an den großen Künstler und edlen Menschen!

II.[1]

Wir werden immer und immer vergebens darnach trachten, mit Worten den geheimnisvollen Schatz zu heben, der uns in die Tiefen der Tondichtungen lockend hinabzieht. Und wenn die glänzendsten Berichte ein Werk priesen, und es tritt selbst vor uns, — dann sagt unser Herz „ja" und lächelt in sonnigem Glück, oder es verschließt sich trotz jenes lauten Lobes. Würdigungen sind nur die Rubriken und Aufschriften, unter denen man suchen kann, wenn man nach etwas auf der Suche ist.

Mehr und mehr wird der Weg in das Kunstwerk uns durch die leibliche und geistige Werkstatt des Schaffenden führen müssen. Wir werden den Pulsschlag des Lebens belauschen müssen, dessen Früchte wir voll zu verstehen und zu genießen uns sehnen.

Die Schwebungen aller Seelen sind verschieden;

---

[1] Dieser Abschnitt II ist im verflossenen Winter im „Freiburger Tagblatt" erschienen.

die der Großen gar wie Tag und Nacht. Und dies Leben der Seele teilt sich den Werken mit und prägt die kleinsten Teile mit dem Stempel einer Eigenart. Je mehr wir die Fäden bloßlegen, die sich von der Seele des Schöpfers zum Werke spinnen, desto innigeren Anteil können wir am Werke nehmen. Freilich gehört dazu eine große Freiheit und Gerechtigkeit im „Werten". Die Kenntnis des Menschen darf uns nicht die Seligkeit des Genießens verkümmern.

Versuchen wir nun einmal den Wurzeln nachzugraben, aus denen die Werke von Johannes Brahms ihre Seelenkraft zogen.

Sein Geschlecht entsproßte dem Boden der grauen Haide. In Glanz und Reichtum hat es nicht geprangt. Die einzelnen Stammesglieder sind im Schoße des Volkes schlecht und recht ihren Lebensweg gegangen. Aus solch knorrigen, verschlossenen Aelteren heraus wuchs Johannes Brahms. Zeitlebens war ihm jene keusche Scheu eigen, die bei den Söhnen des Volkes so häufig ist, und die ihnen verbietet, Gefühle des Herzens laut in die Welt hinauszujubeln. Verschämt und sinnig träumt seine Musik vor sich hin. Sie sucht nicht so leicht das heiße Sonnenlicht, sie sucht das Mondlicht.

Was aber jauchzend und sonnenfroh auch aus ihm erklang, das war die Jugend und der warme Frühlingsdrang. Dies Frühlingsgedränge paarte sich bei Brahms

mit dem versonnenen Zug seines Charakters, zu einer eigenen Romantik, die aus dem Born Schumannscher Lyrik getrunken hatte. Inzwischen taucht, gewissermaßen mahnend, männlicher Ernst auf und weist auf kommende Größe hin.

Einem tiefen Gemüte, wie Johannes Brahms es war, mußte jene bekannte Schumannsche Ankündigung des „neuen musikalischen Sternes" wie eine strenge, sittliche Forderung auf der Seele brennen. Wir wissen auch, daß er zeitlebens von jener denkwürdigen Stunde an, da ein Schumann solches von ihm versprach, zu „erfüllen" suchte. Und er hat erfüllt. Der jugendliche Brausemut von Rhein- und Rebenblut kühlte sich und senkte sich wie feiner Niederschlag in die Seelentiefen, die (dadurch geklärt) reine, reife Früchte zeitigten. Rein wie das Herz, das kein Weib an eine (der Welt damals noch fragliche) Berühmtheit ketten konnte — so rein blieb bis ans Ende die musikalische Aussprache. Darüber breitet sich wie Ranken- und Gitterwerk die bekannte, synkopierte Ausdrucksform und ging dann mit seiner eigenwillig-eigenen melodischen Schrittweise eine Verbindung ein. Diese Wendungen überraschen schon ab und zu in den frühesten Gesängen und trugen Brahms das meist gedankenlos nachgesprochene Urteil der Schwerverständlichkeit ein. Und was da in Tönen geht, das springt niemals mit schreienden Klangfarben in die

Ohren, noch verrät es des Weges Ziel im Vorhinein; aber wer hinhört, den zwingt es bald, mitzugehen mit den Flüssen der Ewigkeit, gegen die es kein Weigern und Widerstreben gibt. Bald strahlt uns entzückendes Kinderlachen entgegen, das der Unverehelichte sich stets bewahrt hat, bald senkt sich auf uns himmlischer Frieden herab. Man denkt unwillkürlich an die „Feldeinsamkeit".

Das Leben mit seinen glühenden Reizen war Brahms jedoch nicht fremd. Er spielte nicht einen der oft karrikierten trockenen Gelehrten oder heuchelnden Moralphilister. Froh und launig hat er das Leben angelacht, wenn frische Mägdlein ihm gerade den Wanderpfad vertraten. Und zu kosten von den Tischen, die ihm bereitet waren, versagte er sich füglich nicht. Das brachte einen vollen, dunkelweichen Ton der Liebe und satten Wohllauts in seine Lieder, welche freilich von den stillernsten überwuchert werden. Nicht nur Hagestolzgefühle und Lust am Gedankengraben haben Brahms mehr ernste Gedichte komponieren lassen, sondern auch der angeborene, innere Arbeitsdrang. Stets früh auf, von guter Gesundheit und reicher Kraft, nie mit sich zufrieden, ein unerbittlicher Richter und Sichter seines Schaffens, förderte er seine Werke unter anhaltender, besonnener und harter Arbeit. Diese Eigenschaft bedeutete eine kostbare Lehrertugend des selten Lehrenden.

Von Hause aus stand seine allgemeine Bildung auf schwachem Fundament. Die Tatlust pflanzte und schaffte einen reichen Garten des Wissens. Die Gewächse aus dem Lande der Tonkunst, Musikgeschichte und Literatur waren vollzählig vorhanden und erfuhren dauernde Pflege. Der durch die Kunstarbeit geübte und, in der Jugend nicht durch Ueberanstrengung frühzeitig ausgemergelte, frische Sinn eines Brahms faßte leicht und schaffte sich halb dichtend, halb denkend eine durchgreifende Lebensauffassung. Es findet sich kein Ton, keine musikalische Idee, die nicht ebensosehr aus klarem Bewußtsein, wie aus menschlichem Empfinden geboren wäre. Viele haben Brahms wegen der ausgeprägten Gedankenarbeit in seinen Werken nur als einen „künstlerischen Denker" gelten lassen wollen und übersehen, daß er vor allem „denkender Künstler" war. Auch der Gedanke muß am Kunstschaffen Teil haben, sonst entstehen nur unklare Phantasieen und Träume. Auch Bach war denkender Musiker, ohne es nötig zu haben, mit Gedanken Gefühlsarmut zu verdecken. Und gerade ihm ähnelt Brahms so sehr. Keiner konnte so viel wie Bach und keiner nach ihm wie Brahms. Die Brahmsschen Werke geben Belege auf jedem Blatte. Bülow hatte in mehr wie dieser Beziehung recht, von den drei B: Bach, Beethoven und Brahms zu reden. Ohne daß wir damit der neuen großen Richtung ent-

gegentreten wollen: der Weg von Bach über Beethoven mußte auch zu einem Brahms führen. Auch wenn Beethoven jene Keim-Symphonie schrieb, aus der die eigentliche Zukunftsmusik herauswachsen sollte, ein Zweig seines musikalischen Werdens und Wirkens mußte in einem Künstler der absoluten, sprachlos-klingenden Musik eine Wiederblüte erleben; der Stamm, an dem es geschah, war Brahms. Und dieser Stamm war okuliert mit dem Reis der Romantik. Brahms umspannt alte und neue Zeit. Klassik und Romantik. Und an allem haftet doch der durchdringende, reine Erdgeruch seiner Eigenart. Mozarts klare Heiterkeit, Haydns altväterische Kinderweise, die Zierlichkeit des Rokoko, Webers Weichheit, Schuberts elegische und ungarische Note, Schumanns Träumerei und Trutz, Mendelssohns Scherzo-Geprickel und sein süßes Singen — all das warf seine Samen in Brahms Schöpfergrund. Und oft treten die Charakterköpfe dieser Vorgänger in scharfen Silhouetten zum Greifen deutlich aus der Partitur vor uns hin.

Beethovens Zeiten mit der großen Revolution wetterleuchten mächtig und erhaben hinter des Altmeisters Werken hervor. Die Majestät jener ganzen Epoche gibt Beethoven eine Größe und Wucht, welche Brahms nicht beschieden war. Zwar rötete sich auch in des letzteren Zeitläuften einmal der Himmel von Kriegswut und Blut. Aber das war doch anders!

Die Huldigung der Eroika-Symphonie, dem Helden-Menschen Napoleon zugedacht, — dem Kaiser Napoleon entrüstet verweigert, läßt so recht deutlich erkennen, wie Beethovens Brust erfüllt ist von Menschheitsidealen. Und man fühlt den Unterschied bei Brahms, wenn man daneben an das „Triumphlied" auf den Sieg der deutschen Waffen 1870—71 denkt. Brahms erfindet und komponiert individuell. Zeitgeschichte und Ich haben in Brahms und Beethovens Leben ganz verschiedene Temperaturen. Die „Menschheit" und der „Mensch" haben den ersten Platz getauscht.

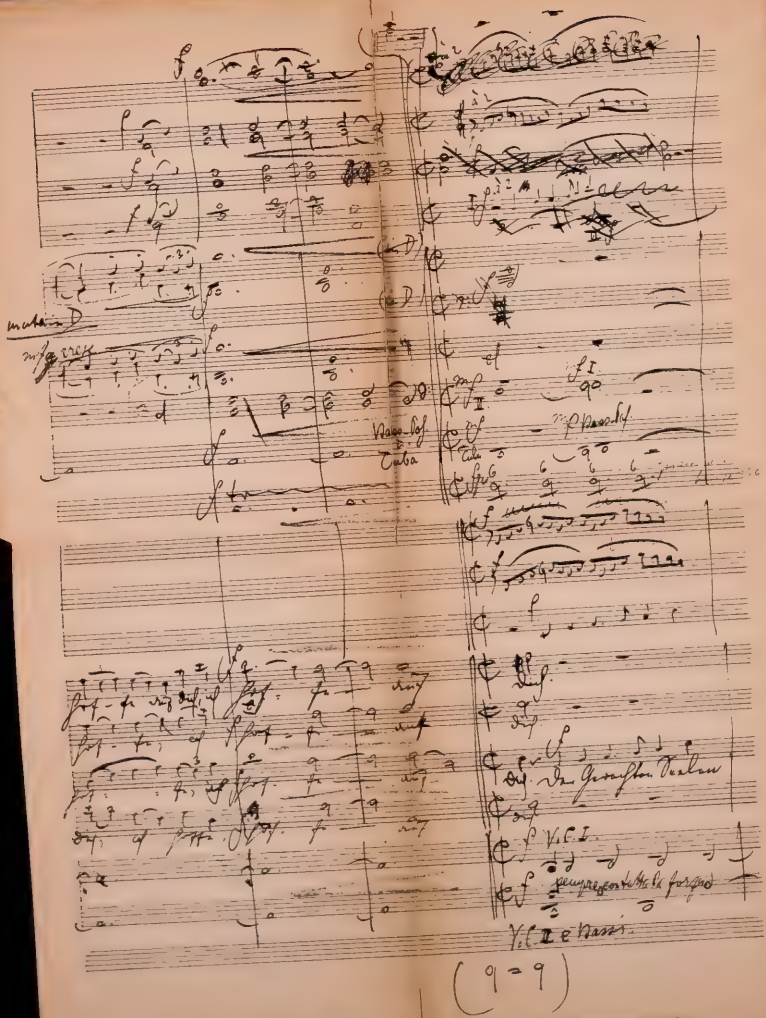
Und doch welche Aehnlichkeiten bei beiden Künstlern. Vor allem sind sie einander ebenbürtig in der Formvollendung. Auch der wortkarge, allem überflüssigen Ueberschwall abholde Brahms meißelt sein Kunstwerk mit peinlicher Sorgfalt, bis strafffte Geschlossenheit erzielt ist. Wie oft läßt sich bei ihm eine unvergleichliche Plastik bewundern, wie sie nur den Größten gelingt.

In innerer Verbindung mit dieser Formstrenge stand die, gewiß nicht gerade seltene, Herbheit. Männliche Würde und Stolz veranlaßten oft bittere Wendungen in Brahms' Musik. Wenn da das Lockende und Einschmeichelnde auch sehr zurücktritt, so steckt doch in diesen härteren Griffen der Männerfaust immer noch Adel, so daß man nicht tadeln, sondern lieben muß. Jeder wird Brahms gelegentlich barsch

gefunden haben, doch keiner, der ihn recht angesehen, würde es nicht verziehen haben. Seine Rauheit floß aus Güte und Schamhaftigkeit zugleich. Daraus entsteht gar oft eine gewisse Derbheit der Außenseite, zumal wenn der Seele echt männliche Haltung eigen ist.

Dies alles sieht ja ohnehin einem guten Deutschen so ähnlich; und der war Brahms. Seiner „Augen Bläne" deutete in der Tat auf Treue. Unwandelbar hielt er an den Freunden fest: vor allem Clara Schumann und Joseph Joachim. An seiner Familie selbstverständlich. Sein erstes gedrucktes Lied besingt bezeichnender Weise die „Liebestreue". Solche Natur konnte nicht trügen und täuschen, wie man behauptet hat; und gar um des Effektes willen! Sein größter Gegner, Richard Wagner, hat zugestanden, daß es Brahms nicht auf den Erfolg ankam, ja, daß er ihn geradezu vermieden habe! Und so lag es in seinem Wesen. Es war nicht schade, denn aus ewigen Saaten, die deckende Rinde anscheinend für immer verbirgt, brechen endlich Früchte hervor. Und dann gibt es auch eine „abgewandte", nicht nur eine uns zugewandte Schönheit. Sie war sein Teil. Unsere Tage zeigen das klar. Seine Werke nehmen einen stets breiteren Raum auf allen Konzertprogrammen ein. Besonders seine Lieder werden dauernd zu den Höhenleistungen deutscher Musiklyrik zählen.

Die unmittelbare Innigkeit seiner Melodien ruht



Mit Erlaubnis der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien, in deren Besitz das Original-Manuskript sich befindet.

Faksimile nach dem Original-Manuskript des Deutschen Requiem Satz III. Beginn der Fuge „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand".

auf größerer Basis. Brahms Wesen war religiös, nicht konfessionell. Gerade darum konnte sich seine schlichte, tiefe Frömmigkeit in einigen religiösen Werken entfalten: zum Lebensschluß in den „Vier ernsten Gesängen" und zur Zeit des besten Mannesalters im „Deutschen Requiem". Ein Bibelfester, sucht er sich den Text in Sprüchen aus dem Buch der Bücher und verwendet sie in der Muttersprache. Schon diese Einzelheiten beweisen genug. Das große Ganze zeigt uns den Vereiniger des Neuen und Alten, der außerdem die Kraft des Finders übrigbehält. Denn das „Deutsche Requiem" ist einzig in seiner Art. Kein Werk war geeignet wie dies, seinen eigenen Tod zu beklagen und zu verherrlichen. Man fühlte das und führte es aller Orten zu seinem Gedächtnis auf.

Mit dem deutschen Requiem trat Brahms mit Fug und Recht als letzter in den Ring: Bach, Beethoven, Brahms. Die Bachschen Passionen und die H-Moll-Messe, Beethovens Missa solemnis und Brahms deutsches Requiem entsprossen derselben Religion, die ohne Schranken, und Aeußerlichkeiten jeden Menschen in ihre seligen Gefilde aufnimmt, „der immer strebend sich bemüht". In diesen „hohen Liedern" wird es Licht darüber, daß Religion nur ein Verlangen der liebenden Herzen ist, die Religion suchen und haben müssen, damit sie sie üben können.

III.

Brahms hat als echt Moderner einen tiefen Bezug zur Sprache und Dichtung gehabt. Die größere Hälfte seiner Werke sind Vokalkompositionen. Und wir sehen unter seinen Liedertexten manche wenig bekannte Autornamen. Neben Goethe, Schiller, Geibel, Bodenstedt, Eichendorff, stehen seltene Namen wie Ruperti, Meißner, Ferrand, u. a. Brahms behandelt nun aber die Poesie, das Wort, ganz anders wie Wagner. Und doch sind Brahms und Wagner nicht so weit auseinander, als darüber die gemeine Rede geht. Brahms baute sein Lied mit Klavierbegleitung strophisch; bleibt damit also in älteren Bahnen. Denn auf diese Weise erhält die abgerundete Melodie, die Musik, ein leichtes Uebergewicht über den Text. Die Innigkeit des Verhältnisses von Ton und Wort entsteht aus dem Tonfall des Gedichtes, das ja schon eine besondere Melodie enthält. Diese lauscht Brahms behutsam dem Gedichte ab und spricht sie dann in

Tönen aus. So kann uns der Melodieenreichtum in seinen Liedern nicht wundern. Wie oft aber wird gerade Mangel an Melodie Brahms zum Vorwurf gemacht. Melodieen dürfen indes nicht nur die Weisen genannt werden, welche uns süß und fließend ins Herz gleiten und sogleich haften bleiben. Es gibt Melodieen, die spröde und unzugänglich sind, und sich nur dem eifrigen Liebhaber ergeben. Davon treffen wir allerdings viele bei Brahms, bezeichnenderweise aber weniger in seinen Gesängen, als in den Instrumentalwerken.

Die große Kette der Brahmsschen Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung beginnt mit der „Liebestreu". Den Beschluß machen die „Vier ernsten Gesänge". Zwischen diese beiden Pole drängt sich ein blühender Strauß von ungefähr 200 Liedern, die Volkslieder nicht eingerechnet. Die seelische Grundstimmung, aus der heraus Brahms seine Lieder geschrieben, macht von op. 3 bis op. 121 eine tiefgehende Wandlung durch. Bis op. 19, welches als letzte Nummer Mörikes „An eine Aeolsharfe" enthält, bewegt sich alles im Frühlingssonnenschein: die tragischen Akzente sind noch milde. Mit dem „geheimnisvollen Saitenspiel" des genannten Liedes bricht ein innigerer, feinerer und süßerer Ton an. Zu ihm gesellt sich ein dunklerer, leidenschaftlicherer. Der paßt zu den Daumer'schen Gedichten nach Hafis und findet

in „Wie bist du meine Königin" den nächsten intensiven Ausdruck. Der Roman in 15 Romanzen aus Tiecks „Magelone" op. 33 bringt gewissermaßen den künstlerischen Abschluß alles Bisherigen. Und wenn irgendwo, so hat hier das Leben, in Gestalt von Frau Clara Schumann mitkomponiert. Von nun ab kehrt sich der echte Brahms immer stärker hervor. Beweis: „Von ewiger Liebe" und Ludwig Höltys „Mainacht". Und damit sind wir bei dem Dichter angelangt, den Brahms, wie keinen anderen, durchdrungen und musikalisch vollendet hat. Ich brauche allen Kennern nur das Lied: „An die Nachtigall" zu nennen: „Geuß nicht so laut der liebentflammten Lieder tonreichen Schall . . ." (aus op. 46).

Eine andere Seite des Brahmsschen Temperamentes: das Naive, Schlichte findet seine Veredlung in dem herzigen „Guten Abend, gut Nacht" (op. 49). Sonnenfroher aber kann die Liebe nicht besungen werden als in jenem: „Meine Liebe ist grün, wie der Fliederbusch" zu einem Gedicht des frühverstorbenen Felix Schumann. Zwischenhinein gleitet der Blick aber schon rückwärts: „O wüßt ich doch den Weg zurück, den lieben Weg zum Kinderland" (op. 63). Nicht jedoch Verzweiflung geleitet uns vorwärts; wir kommen erst auf die blauste Höhe in klare Sommerluft: „Feldeinsamkeit" (op. 86) —

Ich ruhe still im hohen grünen Grase
Und sende lange meinen Blick nach oben,
Von Grillen rings umschwirrt ohn' Unterlaß,
Von Himmelsbläue wundersam umwoben.

Die schönen weißen Wolken ziehn dahin
Durch's tiefe Blau, wie schöne stille Träume;
Mir ist, als ob ich längst gestorben bin,
Und ziehe selig mit durch ew'ge Räume.

(Hermann Allmers.)

Alle weiteren Lieder, und seien sie noch so heiteren Stoffes, durchzieht eine leise, aber vielsagende Melancholie. Sie verdichtete sich vor dem Ende des Künstlers in jene biblischen Klagen: „Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh, wie dies stirbt, so stirbt er auch" (Prediger Salomo Kap. 3). „Ich wandte mich und sahe an alle, die ungerecht leiden unter der Sonne" . . . (Prediger Salomo Kap. 4). „O Tod, wie bitter bist du" . . . (Jesus Sirach Kap. 4). Und wie auf diese drei „ernsten Gesänge" der vierte die Antwort gibt, „Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei, aber die Liebe ist die größeste unter ihnen" (1. Korintherbrief Kap. 13), so löst sich der Schmerz des Scheidens dem sterbenden Sänger in eine schwere Träne auf.

Das Brahmssche Lied entwickelt stets wohlig-melodische nicht aber bestrickende Linien. Eigenartig-eigenwillige Tonschritte unterbrechen gar oft den freien Fortschritt der Stimme. Und selbst, wo die Melodie so recht in

Fluß kommen will, da bleibt die Stimmführung unregelmäßig und deutsch; zu jenem ohrenkitzelnden, italienischen Klangreiz hat Brahms weder Anlage noch Neigung. Die fast ausnahmslos strophisch gerundete Melodie schwebt über einer vielsagenden Begleitung. Reichste Rhythmik und verschiedenste Tempi heben die einzelnen Lieder voneinander ab. Andante und Adagio wiegen vor, wie immer bei Brahms. Die wiederholt angewandten Taktwechsel beweisen das zarte Gefühl des Künstlers für Stimmungsschwankungen des Textes.

Die Klavierstimme ist mit feinem Verständnis für die Reize dieses Instrumentes gesetzt. Brahms kannte *sein* Instrument. Davon erzählen seine Klavierstücke. Das Orgelartige aber, was uns in den früheren Pianofortestücken (namentlich in den Balladen op. 10) auffällt, und was Frau Schumann oft glauben machte, man spiele vierhändig, wenn sie Brahms im Nebenzimmer hörte, das hat er in der Liederbegleitung meist vermieden. Hier wird das Verständnis selten zu Spannungen über die Oktave gezwungen. Auch den von Hanslick an den Klavierstücken gerügten „giftigen Akkorden" begegnen wir in den Liedern nur ausnahmsweise.

Das echt Brahmssche Klavierstück ist das Intermezzo, wie es in den Werken 116 bis 119 endgültig ausgeprägt wurde. Die Intermezzi sind Brahms'

Umbildung und Einstellung des „Liedes ohne Worte“: Versonnene, versponnene Lieder aus alter Zeit mit dem unvermeidlichen schwärmerisch-wehmütigen Zug, — Sehnsucht, die sich an allerhand Ecken unwirsch stößt. Manchmal ist auch der Text dieser kurzen Ergüsse nicht verschwiegen. So geht op. 117, I das innige „Wiegenlied“motto voraus:

Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.
(Schottisch. Aus Herders Volksliedern.)

Brahms gibt überhaupt mehrfach sein Thema an: Das „Altdeutsche Minnelied“, welches dem Andante der ersten Klaviersonate untergelegt ist, verrät uns auch die Schwebungen der übrigen Sätze, mit seinen Worten:

„Verstohlen geht der Mond auf,
Blau, blau Blümelein!
Durch Silberwölkchen führt sein Lauf,
Rosen im Tal, Mädchen im Saal, o schönste Rosa!“

Und ebenso die dritte Sonate ist in ausdrücklichen Bezug zu Sternau's Versen gesetzt:

„Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint,
Und halten sich selig umfangen.“

So bezeichnend für Brahms verschmilzt sich mit der Gegenwart im Andante die rückschauende Erinnerung im „Rückblick“. Es kann nicht bloßer Zufall

sein, daß dieser Rückblick gerade „Intermezzo" genannt wird. Wir können hier eben abnehmen, wieviel und welche Stimmung das Brahms-Intermezzo hat. Die anderen Titel: Capriccio, Rhapsodie (op. 79, I und II und 119, IV), Ballade und Romanze, erklären sich von selbst. Einmal wird uns aber auch das dichterische Sujet genannt, so daß uns (Ballade op. 10, I) die blutige „Edward"-Szene während des ganzen Stückes beherrscht.

Gelegentlich treffen wir das „Intermezzo" in den Kammermusikwerken wieder an, und zwar ist der zweite Satz des zweiten Klavierquartetts op. 26, der an Stelle des Scherzos steht, mit „Intermezzo" überschrieben. Die Bezeichnung „Minuetto" bedeutet auch öftermal mehr als eine Zeitbestimmung, denn im a-moll Streichquartett (op. 51, 2) und ebenso in der ersten Cellosonate (op. 38) führt das Scherzo-Minuetto ungemein deutlich die Mozart-Epoche und das Rokoko an unserem geistigen Auge vorüber. Zu der zweiten Violin-Sonate (op. 100) erzählt uns Widmann in seinen „Erinnerungen" die Gefühle und Bilder, welche ihre Entstehung beeinflußten. Die erste Violin-Sonate steht im engsten Zusammenhang mit dem Klaus Groth'schen „Regenliede" — auch in der Sonate fallen und fallen die Regentropfen beständig. Das Finale hat sogar die Melodie des Liedes (in op. 59, III) zum Hauptthema. Wenn wir noch er-

wähnen, daß im ersten Streichquartett (op. 51, I) eine „Romanze" steht, und daß sich die Variationen für Orchester, op. 56, über dem sogenannten „Chorale St. Antoni" nach Haydn aufbauen, so sehen wir, wie die Zahl der Werke schwindet, bei denen wir nur die musikalischen Bezeichnungen kennen. Auch da gab es gewiß äußere Bezüge[1] zu Erlebnissen, die wir nur nicht erfahren. Doch auch in der Musik, namentlich bei Brahms, gibt es noch Anhaltspunkte, welche auf den ersten Blick verschwiegen scheinen und dann doch manches ausplaudern. Die eigenartige Instrumentation des Künstlers kommt uns da zu Hilfe. In der zweiten Orchesterserenade (op. 16) bemerken wir zum ersten Male an dem Mangel der Violinen die Vorliebe für dunkle Färbung bei Brahms. Aehnliches findet sich dann in dem Intermezzo des zweiten Klavierquartetts, wo allein die Violine con sordino spielt, während Bratsche und Cello senza sordini begleiten. Im dritten Streichquartett (op. 67) tritt die Bratsche sogar, wieder senza sordino gegen das mit Sordinen begleitende Terzett der Geigen und Cello, fast als direktes Soloinstrument auf. Wie sehr Brahms die Bratsche liebt, läßt auch das zweite Streichquintett (op. 111) deutlich erkennen, wo die erste Bratsche viel-

[1] Das Adagio des 1. Klavierkonzerts op. 15 hatte ursprünglich den Text: Benedictus qui venit in nomine Domini.

fach führt. Daß Mühlfeld mit seiner Klarinette es dem Künstler angetan, wissen wir ebenfalls und sind glücklich die beiden Klarinetten-Sonaten (op. 120), das Klarinettentrio (op. 114), in dem es wieder keine Violine gibt, sowie das Klarinettenquintett (op. 115), ein Nachbild des Mozartschen auch in einzelnen Partieen der Faktur, zu besitzen. Außer der Klarinette wurde einmal, im Trio op. 40, das Waldhorn in die Region der Kammermusik heraufgehoben. Dies vertritt das Cello. Sonst hat Brahms auch im Orchester sein lyrisch-elegisches Hirtenspiel gerne dem Holzbläserchor anvertraut. Nicht zum wenigsten diese weichen Stimmbilder lassen den Symphoniker Brahms mehr als Lyriker denn als Dramatiker empfinden. Am wenigsten poetische Idee ist in den Symphonieen angedeutet. Wer würde aber, der von Brahms Lebenslauf einigermaßen unterrichtet ist, die wohlig-gemütliche Wiener Stimmung der 2. Symphonie mißverstehen können, wer den Sturm und Drang mit dem noch etwas pathetisch finsteren Schmerz der ersten nicht erfassen. Selbst Form und Ausdruck werden schließlich zu Verrätern. Nicht umsonst liebt Brahms es auch in der Instrumentalmusik, sich volkstümlich zu halten. Das Volksliedartige ist eben der knappste und dabei deutlichste Ausdruck der musikalischen Dichtung. Nur ein überzeugendes Beispiel bei Brahms: Das Andante im dritten Klaviertrio mit oder besser

trotz seines Taktwechsels von 2 zu 3 Vierteln. Viel häufiger noch tritt das Volksmäßige in speziell ungarischer Note auf. Die ungarischen Tänze sind nicht zu nennen, wohl aber die Finales in den beiden Klavierquartetten op. 25 und 26 und im zweiten Klavierkonzert u. s. w. Schließlich gesellt sich all diesen Helfern zum Aufschluß noch ein weiterer zu: die Form der Variation. Brahms hat die Variation besonders kultiviert und ausgebaut. Wir haben von ihm die Variationen op. 9 über ein Thema von Schumann, op. 21, I über ein eigenes, op. 21, II über ein ungarisches Thema, op. 23 über ein Schumannsches Thema für Pianoforte zu vier Händen und dann wieder die zweihändigen Variationen über ein Thema von Paganini (Studien op. 35, zwei Hefte), schließlich die wunderbaren Händel-Variationen op. 24 mit der „begeisternden" Schlußfuge. Diesen Variationen reihen sich noch die verschiedensten an, die in allen möglichen sonstigen Instrumentalwerken vorkommen. Davon sei nur noch die riesige Schluß-Ciacona, das Finale der e-moll Symphonie, besonders hervorgehoben. Und was bedeutet denn nun ein solches, mit Melodie, Harmonie und Rhythmus frei schaltendes und waltendes „Verändern" eines Themas? Was anders, als ein Beleuchten desselben Gedankens von allen erdenklichen Gesichtspunkten aus, ein volles Erschöpfen und damit Klären des Gehaltes! — Die

gegensätzliche Verstärkung der Ideen hat Brahms auch dazu geführt, aus zwei Sätzen, meist aus dem langsamen mit dem Scherzo, durch gegenseitige Verschlingung einen einzigen zu machen. Dies geschah z. B. in der zweiten Violinsonate op. 100. Das ist ebensowenig ein absolut neuer Zug — er findet sich ganz ähnlich, um nur ein Beispiel herauszugreifen, auch im Streichquartett op. 54, II von Haydn —, aber in all diesem Unterstreichen und Ausschöpfen des musikalischen Inhalts spricht sich das Bemühen aus, den Gehalt unserer verstehenden Seele näher zu bringen und ihn durchleuchtender zu gestalten. Das wird bei Brahms so oft mißverstanden, weil seine Natur ihn verleitete, seine Gefühle scheu zu verbergen. Daher bei ihm so häufig der Zwielicht-Schein! Doch die Schwerverständlichkeit existiert mehr wie einmal nur für die Unfähigkeit der Zuhörer. Brahms verfügt über einen so seltenen Reichtum musikalischer Wendungen und eine Feinheit des Details, daß intensive Mitarbeit des Hörers verlangt wird, will dieser anders zum Genuß durchdringen. Man sagt, das sei ein Fehler der Brahmsschen Musik. Wohl ab und zu, doch nicht zu sehr, denn welcher Komponist wurde sogleich verstanden — selbst leichtfaßliche Werke, wie die eines Mendelssohns nicht! Hier heißt es billig auch bei Brahms „kommt Zeit, kommt Rat". Und dieser Rat kam schon Vielen eher als sie gedacht,

weil Brahms, wie erwähnt, mindestens ebensoviel Vokalwerke als Instrumentalstücke schrieb. An die 250 Lieder und Volkslieder schließt sich eine große Masse mehrstimmiger Gesänge mit und ohne Begleitung an. Und als Angelpunkte dieses Zweiges der Musik sind die größern Chorwerke mit Orchester anzusehen. Wir berührten schon einmal das ausgesprochen Deutsche im Brahmsschen Tonsatz. Bei diesen, musikalisch und auch politisch, deutschen und modernen Intentionen kommt es uns wie selbstverständlich vor, daß der Sieg der deutschen Waffen 1870/71 und die Verehrung des siegreichen Kaisers Wilhelm I. nicht in eine Symphonie, sondern in ein Chorwerk mündeten. Daß Brahms diesem „Triumphlied" einen Bibeltext aus der Offenbarung Johannis (Kap. 19) zu Grunde legte, erhärtet das Gesagte noch mehr.

Texte von lyrischer Ruhe hat Brahms harmonisch durch mehrstimmigen Satz ausgeholt, indem er einmal nur Frauenstimmen, dann gemischten Chor, wieder ein anderes Mal Männerchor wählt, dazu gibt er dann gar keine oder auch besonders angepaßte Begleitung: Klavier zwei- oder vierhändig, Harfen und Hörner u. s. w. Die dramatischen Texte werden durch Chor und Orchester, meist auch noch Solostimmen, musikalisch ausgestaltet. Zum deutschen Requiem stellte sich der bibelkundige Komponist seinen Text aus Sprüchen des alten und neuen Testamentes selbst zusammen. Und

dreien seiner Chorwerke liegt Goethischer Text zugrunde, während er sechs von dessen Gedichten mehrstimmig setzte. Die drei Chorwerke sind: Rinaldo Rinaldini, drei Strophen aus der Harzreise, (genannt „Rhapsodie": Aber abseits, wer ist's) und der Gesang der Parzen aus Iphigenie. Dichter und Musiker waren zwar ziemlich heterogen, denn Goethe war frei von Härteanwandlungen, wie sie Brahms so oft vorkamen, ohne daß Goethe allerdings die vielgepriesene Harmonie besaß, die man ihm meist nachsagt. In den Chorwerken begegnen wir merkwürdigerweise den eckigen Zutaten viel seltener, welche wir sonst bei Brahms fast immer in Kauf nehmen müssen. Und formgewandt, im Ausdruck nirgends überfließend, gab sich ja auch der Tonkünstler — darin trafen sich die beiden. Von Goethe ist es ferner bekannt, daß er sich möglichst rasch von allem Unharmonischen und Unästhetischen abwandte. Den gleichen Zug treffen wir bei Brahms. Er sagt einmal: „Auf den Nietzsche habe ich freilich gleich ein italienisches Novellenbuch gelegt, damit ich mir's doch zweimal überlege, ob ich unter blauem oder grauem Himmel spazieren will." Und seine Chorwerke schließt er gerne wie einen Ring, indem er zu dem einheitlich friedlichen Ausgangspunkt zurückkehrt und den Widerstreit der Gefühle, der sich erhob, in Harmonien auflöst. So ist der Beschluß des Parzenliedes mit seinem verhaltenen „So sangen die

Parzen" zu verstehen: Das Grausige des Liedes wird vom erschütternden Erlebnis zu einem erinnernden Gesang abgemildert. Zu einem „Ring der Wiederkunft" erklärt sich auch das Requiem, welches anhebt mit der Seligpreisung „Selig sind, die da Leid tragen" und austönt mit den Worten: „Selig sind, die in dem Herrn sterben, selig, selig!" — Im „Schicksalslied" nach Hölderlin wird die Spannung durch Wiederaufnahme des Vorspiels „Langsam und sehnsuchtsvoll" gelöst. Hölderlins Stimmung trifft Brahms bis ins Innerste mit seiner Musik, denn Hölderlin selber war voller Schwermut:

„Ihr wandelt droben im Licht — — —
Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stätte zu ruh'n;
Es schwinden, es fallen,
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen
Jahrlang in's Ungewisse hinab."

„Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen" — das entsprach der schroffen Weise eines Brahms. Aber wie zart und verständnisvoll hat er diesen Moment durch die abgerissenen Notenwerte gegeben. Das Selbstbedauern, die Wehmut über uns arme Sterbliche kam Brahms aus dem eigensten Innern. Nietzsche[1]

[1] Nietzsche, der Fall Wagner, Ges. Werke, Bd. VIII, p. 46.

hat ihn den Sänger der Sehnsucht genannt; man möchte ihn auch den Sänger des Mitleids nennen — und nicht zum wenigsten ergriff ihn oft das Mitleid mit sich selbst: O Tod, wie bitter bist du!

Tiefbetrübt über den Heimgang seines Freundes Feuerbach und voll Mitleid mit dessen Stiefmutter, Frau Henriette Feuerbach, komponierte Brahms Schillers „Nänie": „Auch das Schöne muß sterben" und tröstet die Betroffene mit den Worten: „auch ein Klagelied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich" — das kennzeichnet so recht den Künstler: Die Nänie bewegt sich in wunderbar maßvollen Empfindungen des Schmerzes, die Klage bricht nie ohne Haltung hervor, wird uns aber desto eindringlicher bewußt — dem Tode ist griechische Anmut verliehen. Wir finden hier wieder eine Aehnlichkeit mit Goethe, die uns Brahms tiefer verstehen lehrt. Das subjektive Erlebnis bildet für beide den Ausgangspunkt. Von ihm wird abgestreift, was allzuwenig ewig ist, und nun der allgemeine Gedanke in die selige Höhe der Kunst emporgehoben, und an Stelle von nackten Worten und Tatsachen tritt das Tiefe, Symbolische — in wenigen Worten oder Tönen erglänzt der Ring des Unendlichen.

Wir brauchen nicht zu bedauern, daß Brahms kein Oratorium, keine Oper geschaffen. Wozu solch unfruchtbare Spekulationen! Doch sei erwähnt, daß er wenigstens mit dem Gedanken an eine Oper wieder-

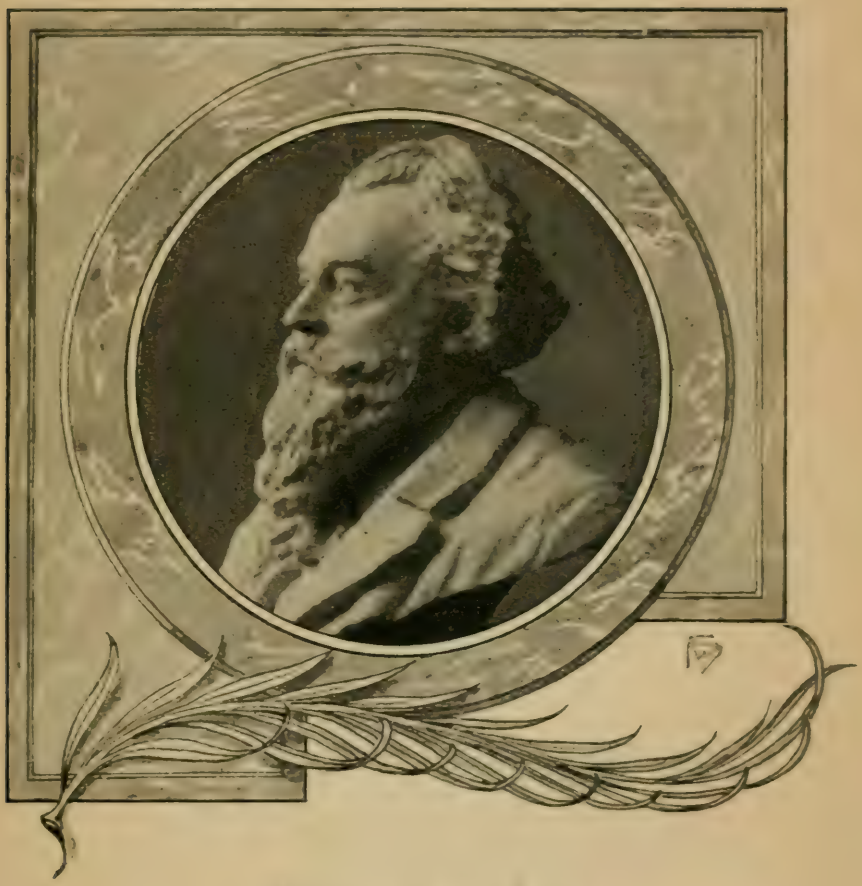
holt gespielt hat, wie uns Widmann berichtet. Brahms dachte dann an Stücke wie: „König Hirsch" und „der Rabe" von Gozzi.[1] Er hat sich einmal darüber ausgelassen, daß an gewissen Stellen Seccorezitativ unumgänglich sei. Aber soviel wir wissen, kam es nicht einmal zu Entwürfen. Brahms hat vor seinem Tode alle Fragmente seines Schaffens sorgfältig vernichtet. Als nachgelassene Werke sind nur einige Choralvorspiele für die Orgel erschienen.

Wir haben die Zahl der Brahmsschen Werke, 121, schon genannt. Das sind im Vergleich zu anderen Komponisten nicht sehr viel. Aber hier muß nicht gezählt, sondern gewogen werden und zwar auf feiner Wage. Ueberschauen wir das Lebenswerk, so gewahren wir einen sanft schimmernden Ring, der an keiner Stelle blind, sondern dichtgedrängt mit edlen Steinen besetzt ist. Fürwahr! das volle Tagewerk eines Nimmermüden, der sich die Ewigkeit schuf

---

[1] E. T. A. Hoffmann läßt in seinem Dialog: „Der Dichter und der Komponist" (III. Erzählung der Serapionsbrüder I, Ges. Ausgabe Max Hesse VI. Bd. pag 84) seinen Ludwig sagen: „Denke an den herrlichen Gozzi. In seinen dramatischen Märchen hat er das ganz erfüllt, was ich von dem Operndichter verlange, und es ist unbegreiflich, wie diese reiche Fundgrube vortrefflicher Opernsujets bis jetzt nicht mehr benutzt worden ist. . . .

Eins seiner schönsten Märchen ist unstreitig der Rabe." Und nun wird der Inhalt des Stückes angegeben.



Johannes Brahms

nach einer Büste von A. Mercy im Besitze des Verfassers.

IV.

Noch ist kein Jahrzehnt verstrichen, seit Johannes Brahms sein Lebenswerk zu Ende brachte. Und jeder möchte sich am liebsten weigern, ihm seinen Platz im Chor der Seligen anzuweisen und lieber noch abwarten, bis die unparteiliche Zeit das Urteil hat reifen lassen. Und doch müssen wir den Versuch immer wieder wagen, seinem Schaffen würdigend gerecht zu werden. Ist es nicht allein schon ein seltsames Urteil, daß man vor diesem Künstler zurückweicht, während andere Zeitgenossen leicht abgetan werden?[1] Das heißt doch entweder, daß Brahms auch für die Ewigkeit reich genug ist, oder, daß er über den anderen bald vergessen werden wird. Hören wir aber einige Lieder von Brahms, so werden wir von

---

[1] Man vergleiche: K. Lamprecht, Dtsche. Geschichte: Z. jüngst. dtsch. Vergangenheit, Bd. I, pag. 39f., u. Leop. Schmidt, D. Moderne Musik, in H. Landsberg, D. neue Kunst, pag. 68 ff.

dem Vorurteil schnell befreit, Brahms sei ein grüblerischer Gelehrter gewesen, kein Fürst des Gesanges.

Was Brahms von der heutigen Zeit trennt, ist das Negative in seiner Kunst. Die Grundstimmung seines Wesens ist Resignation, ist Pessimismus. Darüber kann auch die lebensfreudige Note, namentlich in den Jugendwerken, nicht hinwegtäuschen. Max Graf fühlte diesen Zug seines Charakters und legte ihn als Unaufrichtigkeit aus.[1] Nein, Brahms sang weise und bewußt den Verzicht; er sang die ungestillte Sehnsucht, wie Nietzsche sicher erkannte. Und unsere Tage jagen und drängen nach Bejahung, nach positiven Worten lechzen wir. Aber Brahms enthält auch Positives. Das war die starke, sittliche Willenskraft. Von ihr wollen wir indes heute auch gerade nicht viel wissen. Wille bedeutet nur Trieb, Instinkt. Nach diesen zwei Richtungen spaltet sich die Brahmssche Kunst historisch. Brahms fußte mit seinem Empfindungsleben in der Romantik — er glaubte ihr aber nicht mehr. Mit der Energie des Kampfes, den er kämpft, geht er auf Beethoven zurück. Beethoven glaubte und siegte kämpfend — Brahms glaubt nicht mehr und kämpft doch um den Sieg. Von den Romantikern hat Brahms die Feinheit in Ausdruck und Farbe. Mit Beethoven teilt er die

---

[1] S. Max Graf, Wagner-Probleme, pag. 100 ff.

Spannung der Linien und Bögen, mit ihm die logisch unerbittliche Folge der Gedanken, die geschlossene Einheit seiner Tondichtungen. Auch bei Brahms könnte man von Perioden reden, wenn auch nur von zweien. Die erste würde etwa bis zum 36. Werke reichen. Die Bezüge zur nächsten Vergangenheit, besonders zu Schumann wiegen vor. Das theoretische Können hat sich noch nicht zur vollen Reife entwickelt. Die Stücke dehnen sich gewissermaßen zu der Länge aus, die ihnen paßt. Die Melodien sind geradezu offen, stürmisch, voll Hoffnungen. Die Begleitung macht ohne synkopierte Bedenken mit. Anders in der zweiten Periode. Jetzt werden die Themen kürzer, wandlungsfähiger. Der Gefühlsgehalt verschließt sich scheuer. Die Gesamttemperatur fällt, und der Ton wird weicher und elegischer. Die Formen werden knapp und straff. Das Beiwerk wird reich und dämpft die Hauptidee ab. Die Synkope herrscht. Zwei Züge aber, die schon die Jugendwerke auszeichnen, verschwinden auch in den reifen Schöpfungen nicht, nein, sie treten nur um so deutlicher hervor, weil das übrige Jugendliche abfiel: naives und religiöses Empfinden. Brahms hat viel Gemeinschaftliches mit dem späteren Beethoven. Um dies ohne Vorurteil zu prüfen, höre man nicht Brahms, sondern einiges von Beethoven darauf hin an, ob hier nicht Gänge und Stimmungen die Brahmssche Art voraus verkünden. So die Klaviersonate op. 101,

Stellen im Scherzo der großen Hammer-Klaviersonate, op. 106, beide Sätze der 111; aber auch schon das Finale der Sonate op. 2. N. III, gemahnt an Brahms. Diese Verbindungsfäden begründen Aehnlichkeiten im Klaviersatz. Bezeichnend ist aber ferner, daß die spätere, freiere Kompositionsweise Beethovens, wie er sie am ausgesprochensten z. B. im cis-moll-Quartett entwickelte, ebenso wie die Brahmsschen Neigungen, auf Variationen hinausläuft. Innerlich führte eben manches die Ideen beider in dieselbe Richtung. Beethoven strebte wie ein Schiller darnach, seinen Empfindungen und Ideen klaren und konkreten Ausdruck zu verleihen. Brahms ging mit Goethe den umgekehrten Weg, er suchte das allzu Subjektive abzustreifen und es in allgemeine Beziehungen umzusetzen. Beide, Beethoven und Brahms, kamen sich also auf dem halben Wege entgegen. Brahms will sich nicht mit der kleinen, aber intensiven Welt persönlicher Träume begnügen. Weil nun aber nicht absolute Zuversicht, wie Beethoven, ihn beseelt, ragt er nicht hinein in die höchste Sphäre der allgemeinsten Menschheitsideen, — er bleibt bei schönen Idealen des Menschen stehen und muß hier stehen bleiben.

Die Zukunft ist stets eine offene Frage. Die fatale letzte Frage lautet hier zunächst: sind wir mit Brahms auf einem toten Geleis angekommen? Seine Empfindung ist Resignation, sein ethischer Gehalt: Willens-

ſtärke. Und wie die Schalen der Wage ſtehen, auf denen dieſe beiden gewogen werden, darnach richtet ſich der Entſcheid, was uns ein Brahms zu geben hat. Wir wollen bejahen, — aber Nietzſche hat leider nur zu Recht: gerade wer im Grunde des Weſens verneint, der ſtöhnt nach Bejahung. Dies Schwanken zwiſchen Wollen und Entſagen verklingt in den Brahmsſchen Tönen in herbſüßer Klage. Der deutſche Fauſt ſingt ſein e w i g e s:

„Entbehren ſollſt du, ſollſt entbehren!“

V.

Aussprüche von Brahms.

a) Ueber die eigene Kunst.

1.

Die schönsten Lieder kamen mir, wenn ich früh vor Tag meine Stiefel wichste.

In der Jugendzeit.

2.

Ich erfand mir ein Notensystem, bevor ich noch wußte, daß es ein solches längst gäbe.

3.

Ich habe mir öfter eine Sammlung meiner Texte gewünscht, — an und für sich, und dann, weil ich meine Musik nicht gern schärfer ansehe, beim Lesen der Texte sie mir aber bisweilen ganz gern durch den Kopf gehen lasse.

Zu Ophüls.

4.

Fix oder nix.

Brahms erklärte einem kleinen Damenchor, den er in Hamburg leitete, dies sei sein Wahlspruch und versprach den Chor stets mit neuer Musik versorgen zu wollen, wenn die Damen immer pünktlich erscheinen wollten: fix oder nix!

5.

Mit der zweiten Nummer hat's ja Zeit, mein Gedächtnis erlaubt mir viel, und die Finger kommen schon nach.

Es handelte sich um ein Konzert in Oldenburg, in dem Brahms mitwirken sollte. Bekannt ist aus den Biographien, daß Brahms in Göttingen Beethovens Kreutzersonate auswendig, von A nach Ais transponiert, spielte und ein gleiches Kunststück in Celle mit der C-mollsonate ausführte. Brief an Dietrich.

6.

Mein Quintett bitte ich ja nicht zu probieren, sondern im Gegenteil mir herzuschicken, damit ich noch etwas darin herum wirtschaften kann, was leider sehr nötig ist.

Gemeint ist das spätere Klavierquintett, welches 1865 als op. 34 bei Rieter-Biedermann erschienen ist. Im Jahre 1863, wo Brahms Obiges an Dietrich schreibt, war es noch Streichquintett mit 2 Celli. Brief an Dietrich.

7.

Meine Quartette haben wir hier viel gespielt; ich bringe sie mit und wollte mich freuen, wenn sie Dir und Anderen wohlklingen.

Die Klavierquartette op. 25 u. 26. Brief an Dietrich.

8.

. . . . habe doch enorme Scheu, gerade in Wien mein Talent in dieser Sache zu versuchen.

Als Chormeister der Wiener Singakademie, wozu Brahms 1863 gewählt worden war. Brief an Dietrich.

9.

Ein Brahms-Abend ist mir nicht gerade sympathisch, aber so was wie Liebeswalzer habe ich sehr gerne im Programme. Vielleicht machst Du zum Schluß ein ordentlich Stück von einem ordentlichen Musikanten!?

Brief an Dietrich.

10.

Ich aber habe genug geschworen, keinen Operntext mehr zu bedenken — — daß ich leicht dazu zu verführen bin! Meine Schwerfälligkeit darin hat aber jedenfalls nur zugenommen; was sonst Alles mag zu- und abgenommen haben! So wäre es wirklich gescheidter, Sie dächten nicht an mich.

Widmann wollte ihm ein Gozzi'sches Märchen zum Libretto umschmieden. Brief an Widmann. 1877. Widmann hat verschiedene Libretti gedichtet: für Brüll, Götz u. a.; für letzteren z. B. zur Oper „Der Widerspenstigen Zähmung".

11.

Bei beiden Stücken aber („König Hirsch" von Gozzi und das „laute Geheimnis" von Calderon) muß ich mir zunächst Dialog oder einfachstes Secco-Rezitativ denken — oder vielmehr, es will mir einstweilen gleichgültig erscheinen, auf welche Weise die Handlung (außer bei leidenschaftlichen Steigerungen) sich bewegt.

Brief an Widmann. „Von letzterem habe ich übrigens einen fertigen Text, den mir seiner Zeit derselbe Kupferstecher Allgeier machte, der jetzt die schönen Aufsätze über Feuerbach schrieb." Ebenfalls aus einem Briefe an Widmann.

12.

Wenn mir niemand sagt, ob und wie ihm meine Musik gefällt, wie soll ich es denn wissen?

An Steiner.

13.

Wenn Sie etwas schreiben, so fragen Sie sich immer, ob eine Frau wie die Schumann mit Wohlgefallen ihren Blick darauf könnte ruhen lassen. Und wenn Sie das bezweifeln müssen, so streichen Sie es aus.

An Widmann.

14.

Freilich wünsche ich mir sehr den beständigen Umgang mit Chor und Orchester, aber mir scheint's nicht vergönnt.

Brief an Deiters 1869.

15.

.... für beide ſuche ich übrigens noch hübſchere Titel, fällt Ihnen was ein?

Für die akademiſche und die tragiſche Ouvertüre, die bekanntlich dieſe Titel behielten. Brief an Deiters 1880.

16.

Ich glaube, wer meine Muſik überhaupt mag, wird dieſe mit einigem Behagen ſehen.

Die Liebesliederwalzer. Brief an Deiters.

17.

Die Volkslieder habe ich nicht da, ich ſehe ſie auch nicht gern, will ihnen aber nichts Böſes nachſagen, da ſie doch ſo beſcheiden ſchon mit dem 2. Heft aufhören.

Brief an Deiters 1880. Vgl. unter Nr. 27 u. 28.

18.

Ihr Heft werde ich mit oder ohne Ihre Erlaubnis leſen und um ſo lieber, wenn mehr von m. Muſik, als von m. Liebes- und anderen Abenteuern die Rede iſt.

Brief an Deiters. Gemeint iſt der 1. Aufſatz von Deiters in der „Sammlung muſikaliſcher Vorträge" herausgegeben von Walderſee.

19.

Ich höre es dieſer Tage in Karlsruhe und wenn ich die etwas intime Muſik denn auch nicht drucken oder aufführen werde, ſo will ich ſie Ihnen doch mitteilen.

Die Rhapsodie, Fragment aus Goethes Harzreise im Winter, op. 53, welche 1870 bei Simrock erschien. Brief an Dietrich 1869. Brahms sagte einmal zu Dietrich, diese „Arbeit liebe er so, daß er sie Nachts unter sein Kopfkissen legen müsse, um sie immer bei sich zu haben."

20.

Von ihrem freundlichen Plan wollte ich recht dringend abraten — doch das wird kaum nötig sein, wenn Sie die Kleinigkeiten erst beisammen sehen. Schließlich ließ ich hier doch nicht gern meiner bösen Zunge freien Lauf.

Brief an Deiters, der einen Aufsatz über die bis dahin (1869) erschienenen geistlichen Kompositionen schreiben wollte. Bis 1869 waren aber schon erschienen: Ave Maria op. 12, Begräbnisgesang op. 13, die Marienlieder op. 22, der 13. Psalm op. 27, die Zwei Motetten op. 29, das Geistliche Lied nach Flemming op 30, die Drei geistlichen Chöre für Frauenstimmen op. 37 und Das Deutsche Requiem op. 45!

21.

. . . . in der Villa Farnesina werde ich an Ihr Gedicht denken und — daß ich solche Liebe doch nicht in Musik setzen kann.

Ich sollte wenigstens versuchen von meinem Standpunkt aus Einiges zu sagen über jenes Gedicht — ich weiß nichts Rechtes. Die schöne Sage selbst reizt sehr aber ich muß dann an ein ideales Ballet — gar mit Chören — denken. Ihr Gedicht aber liest man

ohne Weiteres zu wünschen und auch der Formen im Einzelnen wegen wüßte ich nicht recht anzufassen. Das ist aber etwas das ich bei modernen Musik-Dichtungen meist vermisse. „Ob das mit seinem Singen der Wagener getan?"

Brief von Julius Hübner, Direktor der Gallerie in Dresden, welcher Brahms einen Text „Amor und Psyche" zu einem sog. Oratorium gegeben hatte.

22.

Ich danke Ihrem Herrn Hornisten sehr, daß er versucht mein Trio auf dem Naturhorn zu blasen und Ihnen Allen wäre ich gar dankbar, wenn Sie es dabei ließen. Ich habe das Stück öfter zu meiner und Anderer Freude mit Waldhorn gemacht. — —

Ich wäre aber ängstlich es mit Ventilhorn zu hören. Ist der Bläser nicht durch die gestopften Töne gezwungen sanft zu blasen, so sind auch Klavier und Geige nicht genötigt sich nach ihm zu richten. Alle Poesie geht verloren und der Klang ist von Anfang an roh und abscheulich. Ich meine die ersten 16 Takte müßten sofort überzeugen und deutlich zeigen, wie das ganze Stück zu behandeln ist. Das Ensemble verlangt allerdings einige Mühe und Nachgiebigkeit und Vorsicht von den beiden Kollegen.

Brief an Max Brode bezüglich der Ausführung des Waldhorntrios op. 40.

23.

Von seinen Jugendstreichen (und dazu gehören die frühen Arbeiten) bewahrt man nicht gern die sichtbaren Zeichen.

Brief an seine Jugendfreundin, Frau Elise Denninghoff.

24.

Ich bin nicht genug Kenner vom Gesang, um jetzt irgend Maßgebendes sagen zu können, doch kannst Du gewiß ihren Studien einstweilen ruhig und mit besten Hoffnungen nachsehen.

Brief an die in voriger Nr. erwähnte Jugendfreundin Elise Denninghoff, welche Brahms wegen der ferneren gesanglichen Ausbildung ihrer Tochter Agnes (späteren Frau Stavenhagen) um Rat gefragt hatte.

25.

Ich würde recht gerne in Ihrem Konzert das G-dur von Beethoven spielen, doch fürchte ich etwas die himmlische Länge dieses Stückes und darnach die weniger himmlische meines Werks. So möchte denn deshalb wohl das Schumann'sche Konzert passend sein? Eine vorherige Probe mit dem Orchester wäre wohl wünschenswert — wieder der Serenade wegen.

Es handelt sich um die D-dur Serenade op. 11. Brief an Oberrichter M. v. Wyß, Zürich. Konzert am 21. Nov. 1865.

26.

Mein Triumphlied aber bedankt sich sehr für die große Ehre, die ihm geschieht; daß mit ihm die Musik einzieht in Ihren Saal — und andere schönere und schönste ihm folgt!

Mit der „schönsten" ist Beethovens Neunte gemeint. Brief auf eine Anfrage Hegars wegen Mitwirkung des Dirigenten Brahms bei dem Musikfest anläßlich der Einweihung der neuen Tonhalle in Zürich 1895.

27.

. . ., die ich Ihnen (ausnahmsweise mit besonderem Vergnügen) zusenden werde.

Es ist eine Sammlung deutscher Volkslieder mit Klavier. Ich glaube, sie wird Ihnen Neues bringen; denn falls Sie sich für die Musik unserer Volkslieder interessiert haben, werden Erk und jetzt Boehme Ihre Führer gewesen sein? Diese gaben seit langem den (sehr philiströsen) Ton an und meine Sammlung steht Ihnen geradezu entgegen.

Brahms: Deutsche Volkslieder mit Klavierbegleitung, Heft 1—6 für eine Singstimme, Heft 7 für einen Vorsänger und kleinen Chor. Brief an Prof. Bächtold, den Biographen Gottfried Kellers. Erk (1779—1820) und Böhme (1827—98) gaben Volksliedersammlungen heraus

28.

Es ist wohl das erste Mal, daß ich dem, was von mir ausgeht, mit Zärtlichkeit nachsehe.

Gemeint sind auch hier die ebenerwähnten Deutschen Volkslieder. Brief an Deiters. Vgl. übrigens Nr. 19 u. 33.

29.

Ich kann meine Leidenschaft zur Musik nicht so gut beweisen.

Wie sein Vater, der aus Liebe zur Musik und um Musiker werden zu können, mehrmals von Hause durchgebrannt war.

30.

Es sind zwei Hefte kleiner unschuldiger Walzer in Schubertscher Form . . .

Die Walzer op. 39, welche Hanslick gewidmet sind, an den der Brief gerichtet ist. Hanslick widmete seinem „lieben Freunde Johannes Brahms" sein „Musikalisches Skizzenbuch".

31.

Wegen der Symphonie bitte ich freilich nicht um Nachsicht . . .

Brief an Hanslick, woraus folgende Worte die Situation aufklären. „Du hast mir schon einmal öffentlich Anstandslehre gepredigt; . . . Also bitte ich dich diesmal um Nachsicht für meinen ohnehin lädierten Ruf als artiger Mann", nicht aber wegen der Symphonie.

32.

Unsereiner kann nicht ein großes NB. dazu machen, wenn er — meint in der Lage zu sein, aber es ist die angenehmste Schmeichelung, wenn's ein Andrer tut.

Und diesmal triffst Du in mein Schwärzestes. Für dies eine Lied gebe ich die anderen alle und noch das W.-Album dazu.

Das „eine" Lied ist das „Vergebliche Ständchen" Nr. 4 in op 84, worin noch folgende Lieder enthalten sind: 1. Sommerabend, „Geh schlafen Tochter, schlafen", — 2. Der Kranz, „Mutter hilf mir armen Tochter", — 3. In den Beeren, „Singe Mädchen, hell und klar", — 5. Spannung, „Guten Abend, guten Abend, mein tausiger Schatz". Brief an Hanslick.

33.

Du weißt, daß mir die Sachen ausnahmsweise selber einigen Spaß machen. Wie freut's mich also, wenn's andern auch so geht und wenn sie gar so lieb sind, es nicht zu verschweigen.

3. und 4. Heft der Ungarischen Tänze für Klavier zu vier Händen. Von diesen Stücken sind übrigens zwei „vollständig Brahms eigene Empfindung", wie Hanslick mitteilt, an den obiger Brief gerichtet ist.

34.

Es muß da unter meinen Liedern eines sein, das „Feldeinsamkeit" heißt.

op. 86, II.

35.

Meine kleinen Lieder sind mir lieber als meine großen.

36.

In eigener Sache hat man wirklich gar kein Urteil. Ich erlaube mir auch keines. Eigentlich hält man ja alles für gut und unterscheidet kaum. Wenn mir die

Leute sagen, daß ihnen dies oder jenes von meinen Werken gefällt, so muß ich's glauben. Selbst habe ich keine Ansicht darüber.

b) Urteile über andere.

37.

So übt man eben Kritik über alles, was aus Deutschland kommt; die Deutschen selbst aber gehen darin voran. Das ist in der Politik wie in der Kunst. Wenn das Bayreuther Theater in Frankreich stände, brauchte es nicht so Großes, wie die Wagner'schen Werke, damit Sie und Wendt und alle Welt hinpilgerten und sich für so ideal Gedachtes und Geschaffenes begeisterten.

Brahms nannte sich gelegentlich auch Widmann gegenüber, an den Obiges brieflich gerichtet ist, „den besten Wagnerianer", vgl. Nr. 41.

38.

. . . und wenn er vor uns allen reichlich eingeheimst hat, so ist es doch auch Allen indirekt zu gut gekommen.

„er" ist Wagner; an Widmann.

39.

Wenn Du etwa zuweilen im Begriff bist, eine Bayreuther Broschüre ärgerlich wegzuwerfen, dann tue lieber ein Kreuzband darum und schicke sie hieher; uns ist so was exotisch und interessant.

Brief an Hanslick.

40.

Aehnliche Betrachtungen wie bei dem kleinen Liede können Sie hier bei mir über Bizet machen. Ich habe jetzt außer Carmen noch 2 Opern-Partituren und namentlich (an) seinen Perlenfischern würden Sie mit Staunen denken (bemerken), wie der Mann nur seine Feder übt, um uns in Carmen so viel und so Schönes sagen zu können. Uebrigens von den Feen zu den Meistersingern sehen Sie es noch größer und merkwürdiger.

Brief an einen Ungenannten. Das „kleine Lied" ist vermutlich (nach Heuberger) eines von Schubert. „Feen" Jugend- und „Meistersinger" Meisteroper von Richard Wagner.

41.

Bei Bruckner ist das etwas ganz anderes; da handelt es sich, wenigstens zunächst, gar nicht um die Werke, sondern um einen Schwindel, der in ein bis zwei Jahren tot und vergessen sein wird. Fassen Sie es auf, wie Sie wollen: Bruckner verdankt seinen Ruhm ausschließlich mir, und ohne mich hätte kein Hahn nach ihm gekräht, aber dies geschah sehr gegen meinen Willen. Nietzsche hat einmal behauptet, daß ich nur durch einen Zufall berühmt geworden sei: ich sei von der Anti-Wagner-Partei als Gegenpapst nötig gebraucht worden. Das ist natürlich Unsinn; ich bin keiner, der dazu taugt, an die Spitze irgend einer

Partei gestellt zu werden, denn ich muß meinen Weg allein und in Frieden gehen und hab' ihn auch nie einem anderen gekreuzt. Aber mit Bruckner stimmt das. Nach Wagners Tode nämlich brauchte jetzt natürlicherweise seine Partei einen Papst, und sie hatten eben keinen besseren als Bruckner. Glauben Sie denn, daß ein Mensch unter dieser unreifen Masse auch nur das Geringste von diesen sinfonischen Riesenschlangen begreift, und glauben Sie nicht auch, daß ich der Musiker bin, der heute Wagners Werke am besten versteht und jedenfalls besser als irgend einer seiner sogenannten Anhänger, die mich am liebsten vergiften möchten? Ich habe es einmal zu Wagner selbst gesagt, daß ich heute der beste Wagnerianer bin. Halten Sie mich für so beschränkt, daß ich von der Heiterkeit und Größe der „Meistersinger" nicht auch entzückt werden konnte? Oder für so unehrlich, meine Ansicht zu verschweigen, daß ich ein paar Takte dieses Werkes für wertvoller halte als alle Opern, die nachher komponiert wurden? Und ich ein Gegenpapst? Es ist ja zu dumm! Und Bruckners Werke unsterblich, oder vielleicht gar Sinfonien? Es ist zum Lachen!

Die offenbar subjektiv bedingte Unterschätzung Bruckners kontrastiert merkwürdig mit der lauten und ehrlichen Anerkennung, die Wagner gezollt wird. Zu Nietzsche vgl. Ges. Werke Bd. VIII, p. 45 f.

42.

Und Freund Billroth will immer noch nicht Wagnerianer werden? Wozu wartet er so lang, einmal muß er doch daran.

Billroth, der berühmte Wiener Chirurg, war einer der besten Freunde von Brahms, vgl. oben pag. 19.

43.

Billroth war in den letzten Jahren auch der gute Musiker nicht mehr. Seine Wut, eine Aesthetik der Musik zu schreiben, hatte etwas Krankhaftes. Was er davon zurückließ, darf man nicht eben ernst nehmen . . . Jener Billroth, den wir kannten und liebten, hätte den Massenet'schen „Werther" nicht schön gefunden . . .

Billroth machte sieben Jahre vor seinem Tode eine schwere Krankheit durch (Lungenentzündung), stand aber „noch einmal vom Totenbette" auf — der Billroth nach diesem Ereignis ist es, von dem Brahms zu Kalbeck auf dem Gange zu Billroths Bestattung spricht. Billroth schrieb bekanntlich das Buch „Wer ist musikalisch", welches, obwohl ein Fragment geblieben, von Hanslick herausgegeben wurde.

44.

Großen Dank muß ich Dir noch sagen für Dein Buch vom Musikalisch-Schönen, dem ich genußreichste Stunden, Aufklärung, ja förmlich Beruhigung verdanke. Jede Seite ladet ein, auf das Gesagte weiter

fort zu bauen, die schönsten Durchführungen zu versuchen, und da hiebei ja, wie Du sagst, die Motive die Hauptsache sind, so verdankt man Dir immer den doppelten Genuß. Für den aber, der seine Sache so versteht, gibt's überall zu tun in unserer Kunst und Wissenschaft, und ich will wünschen, uns werde bald über anderes so schöne Belehrung.

Brief an Hanslick. Das Buch „Vom Musikalisch-Schönen", 1854 zum erstenmal erschienen, rief einen großen Sturm unter den Musikgelehrten hervor.

45.

So sage ich nur kurz, daß eine Darstellung Robert Schumanns in Endenich aus Deiner Feder stets mein sehnlicher Wunsch war.

Brief an Hanslick. Schumann brachte bekanntlich seine allerletzte Lebenszeit in der Bonn-Endenicher Irrenanstalt zu, wo er auch (1856) starb.

46.

Die geistlichen Melodien sind wohl meist aus Corner und vielleicht Meister, die weltlichen aus Nicolai und Zuccalmaglio, beides viel und wie ich meine, mit Unrecht geschmähte Bücher, die nicht aufhören mich zu interessieren.

Brahms meint die geistlichen Melodien unter den geistlichen Nummern seiner Deutschen Volkslieder, Heft 1 u. 2. Brief an Deiters. Die Genannten gaben Sammlungen von Kirchenliedern ꝛc. heraus.

47.

. . ., daß Franck und ich die „Francesca di Rimini“ ergänzt haben. Dem ist nicht so; Franck allein hat die Ouvertüre und den 3. Akt nach den Skizzen orchestriert, ich habe nur seine Arbeit angesehen und mich aufs höchste gefreut über den schönen Ernst und den Fleiß, den ich ihm nicht zugetraut hätte. Schon bei Gelegenheit der „Widerspenstigen“ hat er übrigens gleiche hingebungsvolle Liebe gezeigt, damals und jetzt mit bestem Erfolg. Er ist wirklich nicht genug zu loben für das, was er für Goetz (seinen Götzen) getan hat, und hättest Du den vortrefflichen Menschen und höchst schätzenswerten Künstler gekannt, Du hättest Deine helle Freude mit dem kleinen Franck, dem allein Goetz einen ruhigen Tod und seine Francesca das Leben verdankt. — Doch eben erwähnte Notiz findet sich in vielen Blättern, ich aber schreibe nicht gern, möchtest Du nicht zwei Worte daran wenden? Daß ich's so lange gehen ließ, kann ich nur damit entschuldigen, daß ich, läge der Fall anders herum, ich gewiß schweigen würde . . .

Ernst Franck geb. 1847 in München, gest. 1889 zu Oberdöbling, bei Wien 1872—77 Hofkapellmeister zu Mannheim, wo 1877 die Uraufführung der Goetz'schen Oper Francesca da Rimini stattfand. Brief an Hanslick. Franck vollendete das von Goetz unvollendet hinterlassene Werk. Brahms wohnte der Uraufführung in Mannheim bei.

48.

Dieſer Tage erſt bekam ich endlich Deine V.-Cello-Sonate von Cranz und habe ſie fleißig und mit vielem Vergnügen durchgeſpielt. Da kein Motto wegzuſtreichen war, ſo habe ich auch keins hinzugeſchrieben. Willſt Du es noch haben, ſo kannſt Du mir ſchreiben. Berechtigt iſt es ſo gut wie irgend eins. Ich kann mich dazu immer ſchwer entſchließen und wünſche manchmal, die Leute möchten nur alle von ſelbſt darauf raten.

Albert Dietrich, Cello-Sonate in C-dur, op. 15, erſchien bei Cranz, dem bekannten Verleger in Hamburg. — Brief an Dietrich.

49.

Muſikaliſche Rätſel müſſen für mich meiſt etwas ſchwieriger ſein! Ich habe mir gleich die ganze ſchöne Sonate zur Erbauung und Erinnerung vorgeſpielt. Unvermittelte Uebergänge u. ſ. w. ſehe ich nicht in dem Scherzo. Ich ſehe und empfinde mit Rührung und Bewunderung, wie muſikaliſch und poetiſch und wie durchaus künſtleriſch alles aufs Beſte vermittelt iſt. Nach dem Allegro in As und dem Adagio in E geht es nun ſchwärmeriſch und nur mit Tränen in den Augen nach As zurück. Aber allein und abgetrennt dürfen Sie den Satz nicht zeigen und rühmen. Seine Größe und eigentliche Schönheit liegt eben im Zuſammenhang und Rückgang zum Vorigen.

Brief an Heinrich Ehrlich, (gest. 30. Dez. 1899), den Pianisten und Musikschriftsteller, welcher Brahms die Kopie des Scherzos einer Sonate von Johann Ladislaus Dussek übersandt hatte und Brahms raten ließ, von wem es wohl sei. Dussek ist 1761 in Tschaslau in Böhmen geboren und 1812 in St. Germain-en-Laye bei Paris gestorben. Er schrieb viele Kammermusikwerke; darunter 80 Violin- und 53 Klaviersonaten, welche seiner Zeit sehr beliebt waren.

50.

Auch über Haendel teile ich nun in Kürze und Eile mit, daß ich möglichst nach der Original-Partitur aufführe und es nach jeder Erfahrung lieber tue. Natürlich Orgel und Klavier dabei. Trompeten schreibe ich etwas, nach Bedürfnis, um; beim Te Deum z. B. benützte ich drei Trompeten und ein Piston, so daß dieses nur im Notfall einzelne Töne übernahm und im Ganzen der Trompetenklang blieb.

Brief an Hegar. Auf dem am 11.—14. Juli 1874 stattgehabten Musikfest in Zürich wurde das Oratorium „Josua" von Haendel aufgeführt.[1]

51.

So schön wie Mozart können wir nicht mehr schreiben; was wir jedoch können, das ist uns bemühen, ebenso zu schreiben, wie er schrieb.

52.

Jede Nummer im „Figaro" ist für mich ein Wunder; es ist mir absolut unbegreiflich, wie Jemand

[1] Frdl. Mitteilung des Hrn. Kapellmeisters Dr. Hegar.

etwas so absolut Vollkommenes schaffen kann; nie ist wieder so etwas gemacht worden, auch nicht von Beethoven.

An Billroth; vgl. Nr. 51 über Mozart und Nr. 53.

53.

Hut ab, hier ist der „Figaro" geschrieben.

An Jenner, Universitäts-Musikdirektor in Marburg, Schüler von Brahms. Brahms machte ihn bei gemeinsamen Gängen in Wien auf musikhistorisch Interessantes aufmerksam. So auch auf das Haus „zum Auge Gottes"; so hieß das Haus am Petersplatz, in dem Madame Weber, Mozarts Schwiegermutter, wohnte. Mozart selbst wohnte vor seiner Heirat mit Constanze ebenfalls dort. Nach der Hochzeit 1782 wohnte er „auf der hohen Brücke im Grünwald'schen Hause", „jetzt heißt es aber das Großhauptische Haus Nr. 387" schreibt Mozart. Januar 1783 wohnt er „im kleinen Herbersteinischen Haus Nr. 412 im 3. Stock, bei Herrn v. Wezlar, einem reichen Juden". Hier wurde „Figaros Hochzeit" komponiert; bei der Entstehung wirkte sein Hausbesitzer Wezlar, ein eifriger Gönner Mozarts, nach Kräften mit. Juni 1788 zog Mozart in das Logis: „in der Währingergasse bei den 5 Sternen Nr. 135". In seinem Todesjahr 1791 wohnte er „Rauhensteingasse im Kayserhaus Nr. 970 erster Stock".

54.

Du bist abgereist und hast mir einen Schatz zurückgelassen, ohne ihn selbst noch angesehen zu haben. Da muß ich doch zum Dank ein paar Worte schreiben, damit Du erfährst, was ungefähr der Schatz bedeutet. Es ist wohl ganz zweifellos, daß damit die beiden

Kantaten gefunden sind, die Beethoven auf den Tod Jos. II. und die Thronbesteigung Leopolds II. in Bonn geschrieben hat. Also zwei größere Werke für Chor und Orchester aus einer Zeit, in die wir bis dahin keine Komposition von irgend einer Bedeutung setzen konnten. Wäre nicht das historische Datum (Februar 1790), so würde man jedenfalls auf eine spätere Zeit raten — aber freilich, weil wir eben von jener Zeit nichts wußten! Stände aber kein Name auf dem Titel, man könnte auf keinen Anderen raten — es ist Alles und durchaus Beethoven! Das schöne edle Pathos, das Großartige in Empfindung und Phantasie, das Gewaltige, auch wohl Gewaltsame im Ausdruck, dazu die Stimmführung, die Deklamation und in beiden letzteren alle Besonderheiten, die wir bei seinen späteren Werken betrachten und bedenken mögen. Zunächst interessiert natürlich die Kantate auf Jos. II. Tod. Darauf gibts keine „Gelegenheitsmusik"! Dürften wir den Unvergessenen und Unersetzten heute feiern, wir wären so warm dabei wie damals Beethoven und Jeder. Es ist auch bei Beethoven keine Gelegenheitsmusik, wenn man nur bedenkt, daß der Künstler nie aufhört, künstlerisch zu bilden und sich zu mühen, und daß man dies beim Jüngeren wohl eher merkt, als beim Meister. Gleich der erste Klagechor ist ganz Er selbst. Du würdest bei keiner Note und bei keinem Wort zweifeln. Ungemein lebhaft folgt ein Recitativ:

„Ein Ungeheuer, sein Name Fanatismus, stieg aus den Tiefen der Hölle." (In einer Arie wird er von Joseph zertreten.) Ich kann nicht helfen, es ist mir eine besondere Lust, hierbei zurückzudenken an jene Zeit und, was ja die heftigen Worte beweisen, wie alle Welt begriffe, was sie an Joseph verloren. Der junge Beethoven aber wußte auch, was er Großes zu sagen hatte, und er sagte es laut, wie es sich schickt, gleich in einem kraftvollen Vorspiel. Nun aber erklingt zu den Worten: „Da stiegen die Menschen ans Licht" 2c., der herrliche F-dur-Satz aus dem Finale des Fidelio. Dort wie hier die rührende schöne Melodie der Oboe gegeben. (Der Singstimme zwar will sie nicht passen, oder nur sehr mühsam.) Wir haben viele Beispiele, wie unsere Meister einen Gedanken das zweite Mal und an anderer Stelle benutzen. Hier will es mir ganz besonders gefallen. Wie tief muß Beethoven die Melodie (also den Sinn der Worte) empfunden haben — so tief und schön wie später, als er das Hohelied von der Liebe eines Weibes — und auch einer Befreiung — zu Ende sang. Nach weiterem Recitativ in Arien schließt eine Wiederholung des ersten Chors das Werk ab; aber ich will jetzt nicht weiter beschreiben; die zweite Kantate ohnedies nicht. Interessiert doch hier auch mehr nur die Musik und alles Einzelne, das Beethoven angeht.

Diese beiden Kantaten aus Beethovens Bonner Zeit auf den Tod Joseph II., Sohnes der großen Maria Theresia, und die Erhebung seines Bruders Leopold II. 1790 sind jetzt gedruckt zu finden in dem Supplementbande der Gesamtausgabe von Beethovens Werken bei Breitkopf und Härtel und haben dort die Nr. 264 und 265.

55.

Es gibt kein Lied von Schubert, aus dem man nicht etwas lernen kann.

An Jenner.

56.

Ja das schrieb Schumann, als er achtzehn Jahre alt war. Talent muß man haben, alles andere hilft doch zu nichts.

An Jenner, der dazu in der „Musik" mitteilt: „ . . . Lieder von Robert Schumann, die Brahms selbst etwas später im Supplementband [der Breitkopf und Härtel'schen Gesamtausgabe] der Schumannschen Werke herausgegeben hat . . . besonders jenes rührende Lied „An Anna", dessen Melodie Schumann in der fis-moll-Sonate verwendet hat . . ."

57.

Ja, ja, Mendelssohn ist der letzte große Meister gewesen.

Bemerkung auf eine geringschätzige Aeußerung über Mendelssohn.

58.

J. Brahms, der dies komponiert haben möchte.

Diese Worte schrieb Brahms unter die Anfangstakte des „Donauwalzers" von Johann Strauß auf den Fächer der Frau Adele Strauß.

59.

Sehen Sie zum Beispiel meinen lieben Freund Ignaz Brüll an. Er ist gewiß eines der echtesten Musiktalente unserer Stadt, und ihm wurde eine solche Fülle beneidenswert müheloser Erfindung und wahrhaft melodiöser Einfälle gegeben, daß drei unserer haushälterischen Komponisten ihre Themen-Sparbüchse damit hätten füllen können; aber wer weiß, was er erreicht hätte, wenn sein Leben kein so glatt und widerspruchslos dahinfließendes gewesen wäre. Dem hätte ein bißchen Kampf ums Dasein gut getan und ihn wohltätig zu intensiverer Energie aufgerüttelt. Dieses glatte Dahinfließen haben auch alle seine Werke, und er setzt seinen besonderen Stolz darein, zu singen, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Das ist ja gewiß besser, als zu singen, wie anderen der Schnabel gewachsen, aber darum ist es noch nicht alles, ganz abgesehen davon, daß Falke und Elster, Adler und Kanarienvogel mehr oder minder charakteristische und schöne Schnäbel haben. Wer wirklich bloß so singt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, wird einfach scheußlich singen, um aber den gewünschten Eindruck solcher Natürlichkeit hervorzubringen, muß der Sänger, nach oft schwer gewordener Erkenntnis seines Wesens, auch sehr viel gelernt haben. Wie viel der Brüll gelernt hat, darf niemand unterschätzen;

aber hier hätten wohl Drangsal und zwingende Not jenes unbeschreibliche Etwas ausgelöst, das die anmutige Idylle vor Monotonie bewahrt und durch das erst hinreißende Wirkung entstehen kann. Hier könnte ich mir am ehesten den Fall einer musikalischen Kompagniearbeit denken, so unsinnig und unkünstlerisch derlei Zusammenspannen mir sonst immer erschienen ist: Wenn Brüll die Melodien gäbe und die technische Arbeit von . . . nun z. B. von mir wäre.

Ignaz Brüll, Wiener Komponist, schrieb folgende Opern: Das goldene Kreuz, Die Bettler von Samarkand, Der Landfriede, Bianca, Königin Marietta, Das steinerne Herz, Gringoire, Schach dem König, Gloria, Der Husar; das Ballet: Champagnermärchen; eine Symphonie, vier Suiten und anderes. Er ist 1846 zu Proßnitz in Mähren geboren.

60.

Ueber Werke, die meiner Empfindung absolut entgegengesetzt sind, gebe ich mir selber kein Worturteil und bleibe bei der Empfindung, die schon an und für sich ungerecht sein mag. Um wie viel weniger werde ich darüber sprechen! Mir ist es neulich mit einem neuen Werk wieder so gegangen: Gustav Mahler hat mir seine C-moll-Sinfonie gegeben, und ich kann ihm kein Wort darüber sagen, so fremd ist mir dies alles. Er ist unbedingt ein Musiker von höchster Begabung, und das Scherzo der Sinfonie scheint mir ein ans Geniale streifendes Stück; aber mir fehlt die Brücke,

und ich bin nicht einmal sicher, ob diese Brücke dem Gefühl oder dem Verstande fehlt. Oder beiden.

Gustav Mahler war 1891 erster Kapellmeister am Hamburger Stadttheater. Seit 1897 Hofopernkapellmeister in Wien. Die C-moll-Symphonie, seine zweite, erschien 1895.

61.

. . . ich verstehe Sie nicht; ich möchte vor Neid aus der Haut fahren über das, was dem Menschen so ganz nebenbei einfällt.

Wenn jemand von Dvorák etwas mitleidig sprach, war Obiges Brahms Gegenbemerkung. (Billroth) Dvorák ist 1841 in Böhmen geboren und am 1. Mai 1904 in Prag gestorben. Brahms, für die Anerkennung Dvoráks vielfach tätig, empfahl ihn u. a. auch an seinen Musikverleger Simrock, der dann verschiedene Werke Dvoráks in Verlag nahm.

62.

Es ist unendlich schön; ich habe immer das Gefühl, daß die Leute das Stück lange nicht genug bewundern. Diese herrliche Erfindung und Frische, diese Klangschönheit.

Dvoráks Streichsextett op. 48 A-dur, auch bei Simrock erschienen, vgl. Nr. 61.

63.

Lesen Sie nur die Kritiken von Hugo Wolf, die er im Salonblatt gegen mich losgelassen hat; da werden Sie finden, daß mir nie eine eigene Melodie eingefallen ist und daß ich nur tönende Mathematik

triebe. Damals haben wir viel über den närrisch modernen Davidsbündler gelacht, wenn ich seine wilden Kritiken, die ich Tag und Nacht bei mir trug, zum besten gab; aber damals haben wir nur diese Aufsätze gekannt, heute weiß man, daß er ein ernster Mensch war, der Ernstes gewollt hat, und die Hauptsache ist schließlich doch der Ernst, auch wenn Spaßhaftes dabei herauskommt.

Vgl. zu diesem „Spaßhaftes" oben den Beginn von Nr. 60, der dies erläutern soll. Hugo Wolf ist der heute weit und breit bekannte Liederkomponist, der 1860 in Windischgrätz in Steiermark geboren, 1897 geistesgestört wurde und am 22. Februar 1903 aus dem Leben schied. Er war kurze Zeit Musikreferent des Wiener Salonblattes, in dem er die oben erwähnten Kritiken über Brahms veröffentlichte. Er stand Brahms fremd und antipathisch gegenüber. Vgl. darüber u. a. die Erinnerungen an Hugo Wolf von Paul Müller in der „Musik" II. Jahr. Heft 13. p. 37.

Robert Schumann personifizierte bekanntlich seine und seiner Freunde Eigenschaften in seinen musikalischen Schriften: er selbst trat einmal als Eusebius, ein andermal als Florestan auf, Friedrich Wiek fungierte als Meister Raro u. s. w.; diese Phantasiegestalten hielten als imaginierter Bund, „die Davidsbündler", Bundessitzungen ab. Vgl. Rob. Sch. ges. Schriften Bd. I. p. 10 u. bes. 312.

64.

Ich glaube, daß zum rechten Talent auch die Gesundheit gehört. Nehmen Sie all die jungen Wiener Komponisten der Reihe nach her, so wird man gewiß sagen müssen, daß sie reizende und anmutvolle, wenn

auch nicht Werke voll Größe geschaffen haben; wenn man aber ihre Anfänge damit vergleicht, die so vielversprechend waren und deren Versprechungen niemals in Erfüllung gingen, so wird man doch wieder sagen müssen, daß es auch diesmal nicht das Rechte war. Ich bin neulich im Gespräch mit einem dieser jungen Männer, die doch alle echte und liebenswürdige Künstlernaturen sind, auf den Grund dieses Nachlassens gekommen. Es ist mir nämlich plötzlich als charakteristisch aufgefallen, daß sie alle über die Last des Lektionengebens klagten, dessen sie zu ihrem Lebensunterhalt bedurften und das ihr freies künstlerisches Schaffen lahmlegte. Ich glaube aber, daß das nicht wahr ist. Es war einfach von vornherein zu wenig gesunde Kraft vorhanden. Sehen Sie, ich habe seit meinem zwölften Jahre Stunden gegeben, und Sie werden mir gewiß glauben, daß dem jungen Buben kaum Schüler anvertraut wurden, die ihm besondere Freude machen konnten. Und ich habe es doch ganz gut vertragen; ja, ich möchte diese Zeit der Dürftigkeit um keinen Preis in meinem Leben missen, denn ich bin überzeugt, sie hat mir wohlgetan und war zu meiner Entwicklung nötig. Aber all diese blassen, nervösen Modernen haben nicht genügend physische Stütze in sich selbst; der Glaube, daß höchst reizbare Nerven zum Schaffen nötig sind, ist ihnen eine so willkommene Ausrede, daß sie aus der Not

eine Tugend machten. Die Ausrede ist ja auch stichhaltig, nur ihre Grundannahme ist falsch; die erhöhte Empfänglichkeit des Nervensystems eines künstlerisch Schaffenden darf sicherlich nicht auf einer krankhaften Reizbarkeit beruhen, sondern auf einer Fülle gesteigerter Gesundheit. Ich freilich habe heute gar kein Recht, darüber zu reden, ich bin ja selber nicht gesund. Aber auch das wird vorübergehen.

Diese Auslassungen von Brahms stammen aus seiner letzten Lebenszeit, wo er schon sichtlich an dem Leberübel litt, das ihm den Tod gab. Der Schluß der obigen Unterhaltung beweist aber, wie optimistisch er über seinen Zustand dachte, so daß er noch einige Tage vor seinem Tode († am 3. April 1897) seiner Mutter unter dem 29. März schreiben konnte: „Der Abwechslung wegen habe ich mich ein wenig hingelegt und kann daher unbequem schreiben. Sonst habe keine Angst, es hat sich nichts geändert und wie gewöhnlich habe ich nur Geduld nötig". (Vgl. Reimann, Anhang.)

65.

Sehen Sie, komponieren kann ich auch! Aber wenn jemand so gescheit ist und so viel gelernt hat, wie Sie, müßte es doch eine Passion sein, sich mit Musikforschung zu befassen.

Zu Philipp Spitta, den Brahms als jungen Studenten in Göttingen traf, und welcher Brahms um Rat und Urteil über seine Kompositionen anging. Spitta wurde bekanntlich später einer der ersten Musikgelehrten und Professor der Musik in Berlin, und hat sich durch seine hervorragende Bachbiographie einen bedeutenden Namen gemacht.

66.

Als drittes Stück möchte ich das „Laute Geheimnis" von Calderon nennen, das Sie freilich auf der Bühne gesehen haben sollten, um empfunden zu haben, wie es uns mit der ersten Szene einige Fuß über die Erde heben kann.

Brief an Widmann. Der überaus fruchtbare spanische Dichter Calderon lebte von 1600—1681. Sein Drama das laute Geheimnis wollte Brahms gelegentlich als Opernsujet verwenden. Es kam nicht dazu. Calderons Werke sind u. a. von A. W. v. Schlegel übersetzt worden in „Spanisches Theater". vgl. Nr. 11.

67.

Ich weiß, so ein Kerl schimpft auf Rückert.

An Jenner. Brahms ärgerte sich stets sehr, wenn geringschätzige Worte über anerkannte Größen wie Rückert fallen gelassen wurden.

68.

Daß Ihr großer herrlicher Landsmann aber so innig ergriffen dem Sternbild der Germanen nachspäht, hat mich nicht überrascht, aber ungemein gefreut.

An Bächtold. Gemeint ist Gottfried Keller, der schweizer Dichter, (geb. 1819 zu Glattfelden bei Zürich, war Staatsschreiber in Zürich, wo er 1890 starb.)

69.

Sie werden wissen, warum Sie das allerdings kurze Stück Fragment nennen. Den Eindruck des

Fragmentarischen hatte ich nicht und mutete mich der Anruf in seiner gediegenen Wärme und Fülle wie eine volle, reife Frucht an.

„Sie haben mir eine ganz außerordentliche Freude gemacht durch die Mitteilung der köstlichen Reliquie von Keller." An Bächtold, der ihm eine eigenhändige Abschrift von Gottfried Kellers nachgelassener Dichtung „Therese", ein Trauerspielfragment, übersandt hatte. Das Stück ist innerlich wirklich „voll und reif", äußerlich selbstverständlich ein Fragment. Gottfried Kellers „Nachgelassene Schriften und Dichtungen" Berlin 1893, 5. Aufl. pag. 297.

70.

Das mitgeteilte Gedicht ist überaus reizend und originell. Welcher andere Dichter käme auf solchen Einfall und wer gar könnte ihn so zierlich und lieblich darstellen.

Brief an Bächtold. Das Gedicht (von der Wäsche) steht in Prof. Bächtolds Biographie von Gottfried Keller.

71.

Daß Sie sich aber die große Mühe gaben, aus den Hymnen an die Nacht für mich zusammenzustellen! Leider ganz vergebens, denn für Musik sind die Stücke durchaus nicht geeignet, auch mit allen möglichen Kürzungen nicht.

Brief an Bächtold, der Brahms die erste Hymne von Gottfried Keller mit Kürzungen abschrieb und zur musikalischen Behandlung anregte. In einem anderen Brief an Bächtold heißt es dann bei Brahms weiter:

Sie sind wahrscheinlich auf den Gedanken gekommen, weil man derlei Sachen (wie auch etwa griechische Tragödien) vortrefflich genießt, wenn man sie am Klavier liest und sich dazu in Phantasien ergeht. Aber ein Musikstück gibt's nicht!

72.

Es sind ganz herrliche Blätter und wie gemacht, alles mögliche Erbärmliche zu vergessen und sich in lichte Höhen tragen zu lassen. Sie glauben nicht, mit welcher Lust man immer weiter und tiefer hinein sieht und denkt.

Brief an Widmann über die Radierungen der „Brahms-Phantasie" (erschienen bei Amsler und Ruthardt in Leipzig), welche der berühmte, hochbedeutende Maler Max Klinger zu Werken von Brahms schuf. Beim ersten Erscheinen der „Brahmsphantasie" erhielt Brahms eine Vorzugsausgabe auf Japanpapier mit der eigenhändigen Widmung Klingers: „Herrn Dr. Johannes Brahms in Verehrung gewidmet vom Autor. 8. Oktober 1894." Brahms besaß aber außerdem die Originalskizzen des Werkes und einige Probedrucke, dazu noch unveröffentlichte Zeichnungen Klingers u. a. Titelentwürfe zur I. Cellosonate op. 38. und dem Liederheft op. 86.

73.

Die neueste Brahmsphantasie nur anzuschauen, ist mehr Genuß, als die zehn letzten zu hören.

Mit der „neuesten" Brahmsphantasie ist die Klinger'sche (vgl. oben Nr. 72) gemeint mit den „zehn letzten", nach

Hanslick, Brahms Klavier-„Phantasien" op. 116, zu denen er wahrscheinlich die Intermezzi op. 117 hinzurechnete.

74.

Du hast nicht Unrecht, aber das alles stört mich nicht — es ist doch genial!

Gegenbemerkung auf eine mäkelnde Kritik Hanslicks an der Klingerschen „Brahmsphantasie". Vgl. Hanslick. „Am Ende des Jahrhunderts" Berlin 1899.

75.

Diese drei füllen Herz und Haus und es ist doch keine schlimme Zeit, in der man sich solcher drei freuen kann, dazu von Ihrer Gilde etwa Freytag, Keller und Heyse — und, da mir Menzel gerade einfällt, merke ich, wie üppig wir leben und wie flüchtig rechnen.

Brief an Widmann. „Diese drei" sind die Maler Anselm Feuerbach (gest. 1880), Arnold Böcklin (gest. 10. Januar 1901) und Max Klinger. Hiezu gesellt Brahms zuletzt noch den Vierten: Adolf Menzel (9. Februar 1905), der vornehmlich durch seine historischen Gemälde aus der Zeit Friedrich des Großen berühmt wurde. Die von Widmanns „Gilde" sind die Dichter Gustav Freytag, der mehrfach erwähnte Gottfried Keller und Paul Heyse. Betreffs Feuerbach vgl. übrigens Nr. 11.

c) Musikpädagogisches und Verwandtes.

76.

Zunächst suchen Sie sich einen Lehrer, der Sie im strengen Kontrapunkt unterrichtet; die besten findet

man unter den alten Kantoren auf den Dörfern; er braucht gar nicht so berühmt zu sein, wie Herr X . . . es ist unbedingt nötig, daß man die Welt eine gute Zeitlang durch diese Brille sieht. Da werden Sie für einige Jahre genug zu tun haben.

An Jenner.

77.

Man muß die jungen Leute nicht verwöhnen.

An Jenner.

78.

Unterstreichen Sie jeden Quart-Sext-Akkord und untersuchen Sie genau, ob er an rechter Stelle steht.

79.

Geht Beethoven von C-dur nach E-dur, so tun Sie desgleichen; so habe ich es früher auch gemacht.

80.

Ich lese nur dieses.

Brahms las bei der Beurteilung von Jenners Arbeiten nur Singstimme (Melodie) und Baß.

81.

Der Baß ist wichtiger als die Melodie.

82.

Sie müssen Ihr Ziel stets fest im Auge behalten, und das ist nur möglich, wenn der Baß festliegt,

sonst hängen Sie in der Luft und nun geradeswegs und ohne Umschweife auf das Ziel los.

83.

Stellen Sie sich einmal vor, Lewinsky, würde dieses Gedicht rezitieren, hier würde er doch einen Moment einhalten.

Joseph Lewinsky, der berühmte langjährige Schauspieler und Regisseur am Wiener Burgtheater.

84.

Dichten Sie sich einen anderen Text darunter.

An Jenner, wenn Musik und Dichtung nicht zueinanderpaßten.

85.

Ein (so) langes Adagio ist das Schwerste.

Nämlich ein solches zu komponieren.

86.

Mit einer Symphonie ist heutzutage nicht zu spaßen.

Brahms „glaubte deshalb in strengster Selbstkritik und Gewissenhaftigkeit den absolutesten Maßstab anlegen zu müssen und zögerte solange mit der Herausgabe, bis alles vor seinen scharfprüfenden Augen passieren konnte" Morin p. XXXI. l. c.

87.

Variationen schreiben ist vorläufig das gescheiteste, was Sie tun können.

88.

Je weniger Variationen, desto besser; die müssen dann aber auch alles sagen, was zu sagen ist.

89.

Nur wenige Themen eignen sich.

Nämlich zum Variieren; daher gebot Brahms große Vorsicht bei der Wahl des Themas.

90.

Habe ich doch nicht gewußt, daß man das auch lernen muß, wenn man seine fünf Sinne bei einander hat.

Brahms meint die Kunst der Instrumentation, die ein gutes musikalisches Ohr von selber lehre.

91.

Unterrichten müssen Sie auch; das habe ich auch gemußt, und mir war es so greulich, wie nur irgend einem.

Vgl. Nr. 64, wo Brahms den Nutzen des Unterrichtens preist.

92.

Mehr aus dem Vollen.

Vgl. die folgende Nr.

93.

Wenn Ihnen Ideen kommen, so gehen Sie spazieren, Sie werden dann finden, daß dasjenige, was Sie für

einen fertigen Gedanken hielten, nur der Ansatz zu einem solchen war.

94.

Selten wird eine Arbeit, die einmal zu einem Abschluß gekommen ist, durch Umarbeitung besser, meistens wird sie schlechter.

95.

Die Feder ist nicht nur zum Schreiben, sondern auch zum Streichen da, aber seien Sie vorsichtig, was einmal steht, kommt schwer wieder weg. Haben Sie aber erkannt, daß es, an sich noch so gut, nicht taugen will, so überlegen Sie nicht mehr lange, sondern streichen Sie es einfach durch.

96.

Sie müssen arbeiten lernen. Sie müssen viel schreiben, Tag für Tag, und nicht glauben, es müsse immer etwas Bedeutendes sein, was Sie schreiben. Auf das Schreiben selbst kommt es zunächst an. Ich will das nicht immer sehen, dafür ist der Ofen da. Wie viele Lieder muß man machen, ehe ein brauchbares entsteht.

97.

Habe ich Ihnen jemals meine Kompositionen als Muster vorgelegt?

Der Schüler hat sich an die Regeln zu halten — der Meister aber gibt die Regeln, mit denen er als Meister frei schalten und walten kann.

98.

Daß man in allen anderen Dingen zu lernen hat, weiß jeder, nur in der Musik ist es nicht nötig; das kann man, oder man kann es nicht!

Ironisch-sarkastische Aeußerung von Brahms über dilettantische Anmaßungen.

99.

Ich kann es auch nicht richtig und gut finden, daß Liebhaber und junge Künstler verführt werden, ihr Zimmer und ihr Gehirn mit allen „sämtlichen Werken" zu überfüllen und ihr Urteil zu verwirren.

Brief an Hanslick.

100.

Wie wenig geschieht dagegen für neue Ausgaben von so mancherlei Werken, deren Studium und deren Verbreitung zu wünschen wäre. So namentlich ältere Gesangmusik jeder Art. Du wirst zwar sagen, die werden auch nicht gebraucht — sie sollen es aber und sie werden es ganz ohne Zweifel immer mehr. Hier wären auch Opfer am Platz und würden sich in jeder Beziehung gewiß sicherer lohnen.

Brief an Hanslick.

101.

Unserem Haydn ist die Ehre einer Gesamtausgabe noch nicht geworden. Eine wirklich vollständige Aus-

gabe seiner Werke wäre ja auch so unmöglich wie unpraktisch; viel leichter und wie wünschenswert dagegen eine abschriftliche Sammlung derselben, und diese für öffentliche Bibliotheken mehrfach kopiert.

Brief an Hanslick.

102.

Immer hatte ich den Wunsch, man möchte so wertvolle und lehrreiche Schätze für größere Bibliotheken kopieren, damit sie den sich ernstlich dafür Interessierenden zugänglich seien. Ich will nicht ausführen, mit welch anderen Empfindungen ich die geliebten Schätze dann gedruckt sehe — oder selbst noch dafür sorge, daß dies wenigstens ordentlich geschehe! Mißverstanden, mißgedeutet wird hier wie dort ganz unglaublich, und ob solche Veröffentlichung nötig, gut oder überflüssig und gar schädlich ist — weiß ich nicht!

Brief an Hanslick.

103.

Das Drucken ist jetzt so sehr Mode geworden, namentlich das Drucken von Sachen, die dies gar nicht beanspruchen.

Brief an Hanslick.

104.

Ihr Eifer gegen den Männergesang und die rohe Blechmusik, und Ihre Absicht, ihm Ausdruck zu geben,

erinnert mich an die Mäßigkeitsvereine, die mich gelegentlich um Teilnahme angehen.

Ich habe keine. Es ist so leicht, dem Volk seinen leider oft so nötigen Schnaps zu nehmen. Ich wäre eifrigst dabei, wenn solche Vereine die Absicht und die Macht hätten, Ersatz zu schaffen, Wein, Bier, Kaffee billiger zu machen.

Nun ist dem gemeinen Mann auch der Männergesang und das moderne Blechinstrument bequem; anderes will vorsichtiger angefaßt, frühzeitiger gelernt und gewöhnt sein. In den sogenannten besseren Klassen ist leider jede Liebhaberei für ein anderes Instrument als das Klavier so gut wie völlig verschwunden.

Es wäre ungemein zu wünschen und anzustreben, daß Eltern ihre Kinder andere Instrumente lernen ließen, Geige, Violoncello, Flöte, Klarinette, Horn usw. (Dadurch würde zunächst allerseits Interesse für alles Mögliche geschafft.)

In der Volksschule aber könnte für den Gesang mehr und Besseres geschehen und den Knaben sehr wohl schon früh die Geige in die Hand gegeben werden. In österreichischen Dörfern habe ich das oft gesehen; das Messe-Singen in den katholischen Kirchen ist auch nicht dumm. Vom Blatt singen, in allen Schlüsseln lesen, mit Fugen auf Du und Du stehen!

Widmann wollte sich gegen den Ueberfluß an Männergesangsvereinen und die „rohe Blechmusik" öffentlich aussprechen.

d) Lebens- und Weltanschauung.

105.

. . . wenn mir eine hübsche Melodie einfällt, mir das lieber ist, als ein Leopolds-Orden, und wenn sie gar eine Symphonie gelingen ließe, dies mir doch noch lieber ist, als alle Ehrenbürgerrechte.

Brahms wurde 1889 Ehrenbürger seiner Geburtsstadt Hamburg, worauf er zum Dank die „Fest- und Gedenksprüche" op. 109 dem Bürgermeister Dr. Petersen widmete.

106.

Ich fühle mich durch die mir erwiesene große Ehre eher beschämt als erfreut: vor dreißig Jahren hätte ich Freude und die Verpflichtung empfunden, mich solcher Auszeichnung wert zu machen. Aber jetzt — ist's zu spät.

Bei der Ueberreichung der zu seinem 60. Geburtstag geprägten Medaille.

107.

Sie haben mich so unendlich glücklich gemacht, daß ich nicht versuchen kann, Ihnen mit Worten zu danken. Gebe Gott, daß Ihnen meine Arbeiten bald den Beweis geben könnten, wie sehr Ihre Liebe und Güte mich gehoben und begeistert hat. Das öffentliche Lob, das Sie mir spendeten, wird die Erwartung des Publikums auf meine Leistungen so außerordentlich

gespannt haben, daß ich nicht weiß, wie ich denselben einigermaßen gerecht werden kann. Vor allen Dingen veranlaßt es mich zur größten Vorsicht bei der Wahl der herauszugebenden Sachen. — — Sie werden es natürlich finden, daß ich mit aller Kraft strebe, Ihnen so wenig Schande als möglich zu machen.

Robert Schumanns berühmter Artikel in der „Neuen Zeitschrift für Musik" ist oben pag. 13 ff. mitgeteilt. Brief an Schumann. Wie beglückt sich Brahms fühlte, verrät auch nachfolgende Aeußerung in einem Briefe an Schumann deutlich: „Mit welchen Gefühlen werde ich meine Eltern wiedersehen nach kaum einjähriger Abwesenheit. Ich kann es nicht beschreiben, wie mir ums Herz wird, denke ich daran."

108.

Dürfte ich meinem zweiten Werke den Namen Ihrer Frau Gemahlin voransetzen? Ich wage es kaum, und möchte Ihnen doch so gerne ein kleines Zeichen meiner Verehrung und Dankbarkeit übergeben.

Brief an Robert Schumann, den er „Mynheer Domine" anredet. Das „zweite Werk" von Brahms ist die, Frau Klara Schumann verehrend zugeeignete, Fis-moll-Sonate.

109.

Sehen Sie her . . ., da muß man doch ein eitler Komponist werden!

Brahms hatte eine Extra-Prachtausgabe seiner ersten Symphonie von seinem Verleger Simrock erhalten.

110.

(Brahms sagte stolz): mit der Aufnahme von Deutschen sei man sehr sparsam.

nämlich in die Pariser Akademie, deren auswärtiges Mitglied er 1896 wurde.

111.

Ich besitze Ehrgefühl, aber weder Eitelkeit noch Ehrgeiz.

112.

Wenn ich mir jetzt hier ein paar Worte erlaube, so muß ich zuerst sagen, daß mir die Gabe der Rede gar nicht zu Gebote steht.

Als Brahms nach der Uraufführung des deutschen Requiems in Bremen 1868 unter Reinthaler als Komponist hochgefeiert wurde, begann er seine Erwiderung, wie oben steht.

113.

Danach brauche ich freilich nicht noch zu sagen, daß ich ungern von mir spreche, auch ungern mich persönlich Angehendes lese.

Vortrefflich fände ich es, wenn jeder Künstler, groß oder klein, ernstlich vertrauliche Mitteilungen machen möchte — ich komme nicht dazu, aber es ist schade! Was nun aber La Mara ꝛc. von mir zu erzählen wissen — das weiß ich nicht zu schätzen und sehe nicht ein wozu es öfter erzählt wird.

La Mara (Marie Lipsius), die bekannte Schriftstellerin, war eine der ersten, welche Brahms Künstlerpersönlichkeit und seine Entwicklung günstig und ausführlich besprach, und zwar in ihrer 5-bändigen Sammlung „Musikalische Studienköpfe" (1868—82) daselbst im 3. Bande. Das Werk erlebte schon ziemlich viele Auflagen; vom 3. Bande liegt mir die 6. vor. Bei Brahms war obiges Urteil nicht Geringschätzung der Schrift, sondern persönliche Scheu, von sich zu reden und zu hören. Brief an Deiters. Vgl. die folgende Nummer. Brahms las, wie Kalbeck mitteilt, gleichwohl alles, was man in den Zeitungen über ihn schrieb.

114.

Ich habe einige Scheu zu überwinden. — Was Sie von mir zu wünschen haben könnten, steht Ihnen in vollem Maße zu Diensten.

Fenner wollte zu Brahms als Schüler nach Wien kommen, wie es auch geschah.

115.

Ich bin im Uebrigen wohl geneigt, ähnliche Sachen ruhig liegen zu lassen, denn abstrapazieren tue ich mich nicht dafür.

Er wünschte ein Anerbieten durch Reinthaler wegen Aufführung seines deutschen Requiems; er selbst wollte sich nicht dafür abstrapazieren.

116.

Aber der Teufel, wenn man mit Briefen von und an Fräulein Lipsius so geplagt wird, da geht doch gewiß die ohnehin geringe Lust am Briefschreiben zum Kuckuck.

Brief an Hanslick. Wegen Frl. Lipsius vgl. oben Nr. 113.

117.

Wenn eine Oper von mir schon durchgefallen wäre, so schriebe ich gewiß eine zweite; aber zu einer ersten kann ich mich nicht entschließen. Es geht mir damit genau wie mit dem Heiraten.

118.

Die gefällt mir, die möchte ich heiraten, so ein Mädchen würde mich glücklich machen.

An Dietrich.

119.

Ich hab's versäumt. Als ich wohl Lust dazu gehabt hätte, konnte ich es einer Frau nicht so bieten, wie es recht gewesen wäre .... in der Zeit, in der ich am liebsten geheiratet hätte, wurden meine Sachen in den Konzertsälen ausgepfiffen oder wenigstens mit eisiger Kälte aufgenommen. Das konnte ich nun sehr gut ertragen, denn ich wußte genau was sie wert waren und wie sich das Blatt schon noch wenden würde. Und wenn ich nach solchen Mißerfolgen in meine einsame Kammer trat, war mir nicht schlimm zu Mute. Im Gegenteil! Aber wenn ich in solchen Momenten vor die Frau hätte hintreten, ihre fragenden Augen ängstlich auf die meinen gerichtet sehen und ihr hätte sagen müssen: „Es war wieder nichts" — das hätte ich nicht ertragen! Denn mag eine Frau den Künstler, den sie zum Manne hat, noch so

sehr lieben und auch, was man so nennt, an ihren Mann glauben — die volle Gewißheit eines endlichen Sieges, wie sie in seiner Brust liegt, kann sie nicht haben. Und wenn sie mich nun gar hätte trösten wollen ... Mitleid der eigenen Frau bei Mißerfolgen des Mannes .... puh! ich mag nicht daran denken, was das, so wie ich wenigstens fühle, für eine Hölle gewesen wäre.

120.

Es ist aber auch so gut gewesen!

Nämlich daß Brahms zur Heirat nicht kam. An Widmann.

121.

Habe ich Ihnen nie von meinen schönen Prinzipien gesprochen? Dazu gehört: Keine Oper und keine Heirat mehr zu versuchen.

Brief an Widmann.

122.

Leider Gottes, gnädige Frau, bin ich immer noch nicht verheiratet! Gott sei Dank!

Eine beliebte Redewendung von Brahms, die sich an ein Bonmot Daniel Spitzers anschließt (vgl. Kalbeck im „Lotsen").

123.

Vertraulicher Umgang mit Frauen ist schwer, je ernster und vertraulicher, desto schwerer.

Brief an Hanslick.

124.

Ihre Frau schreibt mir soeben ganz beglückt von Ihrem Brief; sie will Ihnen wunderschönes Notenpapier schicken. Ich bin wohl rasch gewesen, aber nicht so zärtlich, nur Frauen machen doch Alles schnell und schön, zart zugleich.

Brief an Schumann.

125.

Es war der reine Eichendorff.

Eine Serenade in Hildesheim, die Brahms mit Remenyi und einigen Studenten in Hildesheim einer adeligen Dame brachte. 1853.

126.

Eine gute Zigarre scheinen Sie nicht wert zu sein.

Jenner ließ das Feuer bei einer „echten" ausgehen, die ihm Brahms gegeben. Er bekam, wie Jenner erzählt, niemals wieder eine solche von Brahms. (vgl. Musik.)

127.

Also, junger Mann, amüsieren Sie sich so weiter.

Eine sarkastische Bemerkung an Jenner, dessen Arbeit Brahms einsah.

128.

Sie werden nie ein lobendes Wort von mir hören; wenn Sie das nicht vertragen können, so ist das, was in Ihnen steckt, nur wert, daß es zu Grunde geht.

Brahms glaubte fest daran, daß Talent und Genie sich selber Bahn brechen, trotz aller Widerwärtigkeiten des Lebens, die dazu beitrügen den Betreffenden zu stählen. vgl. Nr. 64.

129.

Ich habe mich niemals um dergleichen bewerben mögen.

Nämlich um ein Stipendium.

130.

So schwer, wie ich, hat es nicht leicht jemand gehabt.

131.

Wenn mein Vater heute noch lebte, und ich säße etwa im Orchester am ersten Pult der zweiten Geige, so könnte ich immerhin zu ihm sagen, ich sei etwas geworden.

132.

Dagegen zweifle ich, daß Sie sowohl als ich z. B. als eigentliche städtische Musikdirektoren uns wohl fühlen würden. Uns beiden fehlen dazu nötige Eigenschaften, und daß Sie über Ihre eigene äußere Stellung und die Ihres Vereins zu klagen haben, will mir ein Beweis scheinen.

Brief an Reimann.

133.

Es ist ein besonderer Entschluß, seine Freiheit das erste Mal wegzugeben.

Brief an die Wiener Singakademie, deren Chormeister Brahms 1863 wurde.

134.

Mein Winter ist bald zu Ende, und habe ich jetzt mich zu entschließen, ob ich kommenden Winter in der gleichen Stellung hier zubringen will, was mir sehr schwer wird, trotzdem natürlich Akademie und Orchester manche Freude bereiten.

Vgl. die vorhergehende und die folgende Nummer.

135.

Konzerte waren nie meine Liebhaberei und jetzt halte ich sie mir gar energisch vom Leibe. Mir ist allerlei wichtiger als Publikum und Konzerte, ...

Brief an Reimann.

136.

Der Mensch ist nur ein halber, der nicht auf der Grundlage einer soliden Existenz als Bürger im Staate feststeht und seinen Verpflichtungen nachkommt. Sie wollen doch heiraten? — Nun ja, also bilden Sie sich nur keine Liederlichkeiten ein! Wenn ich bedenke, wie ich die Leute hasse, die mich ums Heiraten gebracht haben!

137.

Wie gerne besäße ich all diese Sachen; aber wie lange wird das Erscheinen dieses Werkes dauern . . . jedes Jahr ein Band . . . . und ich bin sechzig!

Die Gesamt-Ausgaben; hier insbesondere die der Werke von Orlando di Lasso (1530—1594), die bei Breitkopf und Härtel erscheint und, auf 60 Bände berechnet, noch heute nicht vollständig ist.

138.

Jetzt plage ich mich seit längerem mit allerlei Sachen . . . . es will nichts werden. Ich war stets gewöhnt, mir über alles klar zu sein. Mir scheint, es geht nicht mehr so wie bisher. Ich tu' gar nichts mehr! Ich war mein Lebtag fleißig, nun will ich einmal recht faul sein.

In der Zeit nach diesem Ausspruch erschienen noch die Werke: 115. das Klarinettenquintett, die beiden Klarinettensonaten op. 120 a u. b, die vier Hefte Klavierstücke op. 116—119 und die vier ernsten Gesänge op. 121.

139.

Ein Testament? — ich bin ja ganz frisch und gesund!

An Hanslick, 1892. Brahms liebte davon nicht zu sprechen und hielt sich auch bis zuletzt nicht für lebensgefährlich krank; vgl. Nr. 64.

140.

Auf den Nietzsche habe ich freilich gleich ein italienisches Novellenbuch gelegt, damit ich mir's doch

zweimal überlege, ob ich unter blauem oder grauem Himmel spazieren will! . . . .

Brief an Widmann.

141.

Nun von mir wird man einmal nicht viel finden!

Brahms hat allen Noten-Nachlaß verbrannt. Man fand nur die Choralvorspiele, welche Brahms für seinen Freund und Verleger Simrock letztwillig bestimmt hatte. Die Absicht, sich durch einen „weiten Papierkorb und wohlgeheizten Ofen" vor den „Nachlaßmardern" zu schützen, hatte Brahms mit einem seiner Lieblingsschriftsteller, Gottfried Keller, gemeinsam gehabt. Letzterer hielt freilich nicht Wort, während Brahms das seinige wahr machte.

142.

Die habe ich mir zu meinem Geburtstage geschrieben.

Die „vier ernsten Gesänge", op. 121, welche Max Klinger gewidmet sind. Sie haben nicht den Tod Klara Schumanns zum direkten Anlaß gehabt. Brahms letzter Geburtstag war am 7. Mai 1896, und Frau Schumann starb am 20. Mai darauf. „Den äußeren Anstoß zur Herausgabe mit der Widmung an Max Klinger empfing Brahms durch die Nachricht vom Tode des alten Klinger." (Kalbeck, „Lotse"). Die ernsten Gesänge waren Brahms letztes Werk.

143.

Ich denke es mir schön, bei vollem Bewußtsein zu sterben, wohlvorbereitet auf das Ende der Dinge.

Zu Kalbeck auf dem Wege zu Billroths Bestattung.

144.

Oft denke ich mir, ich bin zu beneiden, daß mir fast niemand mehr sterben kann, den ich so ganz vom

innersten Herzen heraus liebe; es ist aber doch eigentlich häßlich und man soll so was weder denken noch sagen .... Ist es denn ein Leben so allein? .... Die einzige richtige Unsterblichkeit ist in den Kindern!

Brahms Vater, Johann Jakob, starb 1872, seine (leibliche) Mutter 1865, seine Schwester (geb. 1831) 1892, sein Bruder Fritz 1886 — sein Freund Billroth 1894 — Klara Schumann 1896.

e) An Familie, Freunde und Bekannte.

145.

Dieses Jahr verlebte ich seit Frühling in Düsseldorf; es wird mir unvergeßlich sein, immer höher lernte ich Sie und Ihre herrliche Frau verehren und lieben.

Noch nie habe ich so froh und sicher in die Zukunft gesehen, so fest an eine herrliche Zukunft geglaubt als jetzt.

Brief an Robert Schumann 1854.

146.

Den Abend vor Weihnacht kam ich wieder an, wie lang schien mir die Trennung von Ihrer Frau! Ich hatte mich so an ihren erhebenden Umgang gewöhnt, ich hatte den ganzen Sommer so herrlich in ihrer Nähe verlebt und Sie so hoch bewundern und lieben lernen, daß mir Alles kahl schien, daß ich mich nur sehnen konnte, sie wiederzusehen.

Brief an Robert Schumann.

147.

Für ein schönes Wort in Ihrem letzten Brief, für das liebevolle „Du", muß ich Ihnen noch besonders auf das herzlichste danken; auch Ihre so sehr gütige Frau erfreut mich jetzt durch das schöne vertrauliche Wort; es ist mir der höchste Beweis Ihrer Zuneigung, ich will es immer mehr zu verdienen suchen.

Brief an Robert Schumann.

148.

Tausend Dank möchte ich Ihnen noch sagen für den Brief, den Sie meinem Vater schrieben. Sie haben ein paar gute Leute dadurch überglücklich gemacht, und für's Leben Ihren

Brahms.

Brief an Robert Schumann.

149.

Ich kann mich jetzt nicht entschließen, meinen Eltern das kurze Zusammensein noch zu kürzen.

Brief an Dietrich 1863.

150.

Ich mache morgen 2c. eine kleine Tour mit meinem Vater durch Ober-Oesterreich. Ich weiß nicht, wann ich wiederkomme.

Brief an Dietrich 1867. Kalbeck teilt folgenden Ausspruch von Brahms mit: „Du Vater, wenn es Dir einmal

schlecht gehen sollte, der beste Trost ist immer die Musik. Lies nur fleißig in meinem alten Saul, da wirst Du finden, was Du brauchen kannst." „Brahms hatte die Saul-Partitur reichlich mit Banknoten gespickt". Kalbeck: Johannes Brahms, Bd. I. Wien-Leipzig 1904. p. 497.

151.

Nun schreibe mir aber ja, wenn Du Geld nötig hast, jetzt und hernach, wenn die Badereise los geht!

Brief an die Stiefmutter.

152.

Ich reise heute für ein paar Tage nach Köln; nichts Lieberes und Besseres kann ich auf die Reise mitnehmen als Deinen Gruß, Deine Nachricht.

Brief an den Bruder Fritz.

153.

Nun sei aber so gut mir recht viel Gutes zu melden von unserer lieben Mutter.

Brief an den Bruder.

154.

Habt Ihr denn sehr überflüssig Geld oder darf ich einmal wieder schicken? Fritz soll nur brav Geld verreisen, das macht lustig und frisch — dann kann er sich und Dich wieder unterhalten mit all seinen Leiden!

Brief an die Mutter.

155.

Das war einmal ein lieber, guter Brief, mit wieviel Neuigkeiten und lauter schönen Neuigkeiten. Ich lese ihn mit ungemeinem Vergnügen und male mir alles gehörig aus. Das neu dekorierte Haus, die Kirche, den Garten, dazu Wyk auf Föhr, das alte liebe Gehölz u. s. w. Lockt es Fritz denn nicht, noch eine Reise nach Schweden und Norwegen zu machen? Das soll ja doch sehr schön sein und einen Kollegen fände er gewiß leicht!

Brief an die Mutter. Brahms hatte bekanntlich selbst eine große Reiselust und liebte die Natur sehr, wovon die folgenden Aussprüche an Widmann zeugen.

156.

Wenn Sie, lieber Freund, nun recht liberale Anschauungen und Grundsätze haben, so können Sie sich klar machen, wie viel Geld ich spare und für eine italienische Reise übrig habe, — wenn ich zum Sommer nicht heirate und mir keinen Operntext kaufe! Können wir dafür nicht mitsammen laufen?

Brief an Widmann, der dreimal mit Brahms in Italien war, 1888, 1890 u. 1893.

157.

Das ist doch der schönste Platz zu einem Rendez-vous.

Der Palatin in Rom.

158.

. . . es ist ja allerorten schön in dem herrlichen Land. Padua wäre mir auch sehr recht, und Orvieto sollten Sie durchaus sehen, und nach Perugia möchte ich auch, und Sie sollten auch nach Palermo.

An Widmann.

159.

Das sollte man eigentlich Alles zu Fuß durchwandern!

Brahms bedauerte, daß das Eisenbahnfahren an alten Städten wie Fabriano, Gubbio, Terni vorbeiführte, so daß er sie nicht kennen lernen konnte.

160.

Sie werden doch gar zu oft an die Zerbrechlichkeit unserer Maschine erinnert, und man kann es Ihnen nicht verdenken, daß Sie von der Auferstehung alles Fleisches nicht viel halten.

Sarkastische Aeußerung an Widmann, der 1895 durch seinen Gesundheitszustand an der Mitreise nach Italien verhindert war.

161.

Ach amüsieren Sie sich auch manchmal mit dergleichen?

Zu dem Komponisten Hermann Götz, über dessen Schulter Brahms sah, wie er gerade an einem Kammermusikstück schrieb. Götz nahm diese, wenn man will etwas beißende, jedenfalls leichtgeschürzte Aeußerung über sein Schaffen sehr übel.

162.

Laß mich Dir recht herzlich danken für die innige Freude, die mir Deine Billroth-Aufsätze gemacht haben. Das ist ein selten schönes Totenopfer und ein Zeichen von Freundschaft, wie es nur ein guter Mensch geben kann. Auch Fernerstehende werden Deine Worte mit Wonne lesen, mit doppelter aber jeder, dem Billroth teuer war.

Mich aber laß bekennen, weshalb sie mir besonders wohl taten: sie haben mich befreit von dem Andenken an den kranken Billroth; erst jetzt bin ich von der peinlichen Empfindung und Erinnerung der letzten Jahre frei geworden und denke und liebe den Mann, wie ich ihn früher kannte und wie Du ihn so liebevoll schilderst . . .

Brief an Hanslick. „Der Billroth, der noch einmal vom Totenbette aufstand, war der Alte, war mein Freund nicht mehr, kaum noch ein Schatten des früheren.“ An Kalbeck.

163.

Ich habe den Brief von Billroth kaum gelesen, gleich wieder in den Umschlag getan und nur leise den Kopf geschüttelt. Ich soll nichts gegen ihn erwähnen — ach, lieber Freund, das geschieht, leider ganz von selbst nicht bei mir! Daß man auch von allen Bekannten und Freunden für etwas ganz anderes gehalten wird, als man ist (oder also in ihren Augen

sich gibt), das ist mir eine alte Erfahrung. Ich weiß, wie ich früher in solchem Fall erschreckt und betroffen schwieg, jetzt schon längst ganz ruhig und selbstverständlich, das wird dir gutem und gütigem Menschen hart und herbe erscheinen — doch hoffe ich, noch nicht zu weit vom Goetheschen Wort abgekommen zu sein: Selig, wer sich vor der Welt ohne Haß verschließt.

Brief an Hanslick, der von Billroth brieflich nur für ihn bestimmte Urteile über neue Kompositionen von Brahms empfing. Als Hanslick diese Urteile Billroths Brahms gegenüber erwähnte, bat letzterer sie ihm einmal zu zeigen. Hanslick tat es; sandte aber auch ein Schreiben Billroths, in welchem Brahms nicht gerade glimpflich wegkam. „Billroth machte nämlich (so erzählt Hanslick), Brahms mit Beethoven vergleichend, die Bemerkung, daß Brahms neben großen Vorzügen auch manche persönliche Schwäche seines Vorbildes teile: er sei wie Beethoven oft rücksichtslos und verletzend schroff gegen seine Freunde und könne ebensowenig wie Beethoven sich von den Nachwirkungen einer verwahrlosten Erziehung losmachen." Hanslick bat Brahms darauf, Billroth gegenüber zu schweigen, worauf er von Brahms obige Antwort erhielt.

164.

Man ist doch bei keinem Menschen sicher, daß nicht irgendwie einmal der Philister an den Tag kommt.

Klaus Groth hatte an den Worten „gestorben bin" in Allmers „Feldeinsamkeit", vgl. oben p. 34, Anstoß genommen und eine Aenderung des Textes vorgeschlagen. Brahms machte aus Aerger obige Bemerkung. Allmers hat übrigens die Brahmssche Komposition öffentlich für ein Mißverständnis seines Gedichtes erklärt. Vgl. Seidl, Moderner Geist in der deutschen Tonkunst p. 133.

165.

Mit Widmungen bin ich nun schlimm daran, ich schulde so viele, mehr oder weniger, daß ich mich scheue, mit dem Auszahlen anzufangen. Ich muß mir einen besonderen Modus ausdenken, vielleicht einen thematischen Katalog herausgeben, wo neben jeder Nummer ein schöner Name steht!?

Brief an Hanslick 1880. Die kleine Liste der Brahms'schen Widmungen möge hier folgen, weil sie so interessante Namen enthält:

1. Sonate C-dur op. 1 an Joseph Joachim.
2. Sonate fis-moll op. 2 an Frau Clara Schumann.
Sechs Gesänge op. 3 an Bettina von Arnim.
Scherzo op. 4 an Ernst Ferdinand Wenzel.
3. Sonate op. 5 f-moll an Frau Gräfin Ida von Hohenthal.
Sechs Gesänge op. 6 an Frl. Luise und Minna Japha.
Sechs Gesänge op. 7 an Albert Dietrich.
Variationen op. 9 an Frau Clara Schumann.
Balladen op. 10 an Julius O. Grimm.
Variationen op. 23 an Frl. Julie Schumann.
1. Klavierquartett op. 25 an Baron Reinhard von Dalwigk.
2. Klavierquartett op. 26 an Frau Dr. Elisabeth Rösing.
Duette op. 28 an Frau Amalie Joachim.
Romanzen op. 33 an Julius Stockhausen.
Klavierquintett op. 34 Ihrer Königl. Hoheit der Frau Prinzessin Anna von Hessen.
1. Violoncellsonate op. 38 an Dr. Josef Gänsbacher.
Walzer op. 39 an Dr. Eduard Hanslick.
Zwei Streichquintette op. 51 an Dr. Theodor Billroth.
Triumphlied op. 55 Seiner Majestät dem Deutschen Kaiser Wilhem I.
3. Streichquartett op. 67 an Prof. Th. W. Engelmann.

Zwei Motetten op. 74 an Philipp Spitta.
Balladen und Romanzen op. 75 an Julius Allgeyer.
Violinkonzert op. 77 an Joseph Joachim.
Zwei Rapsodien op. 79 an Frau Elisabeth von Herzogenberg.
Nänie op. 82 an Frau Henriette Feuerbach.
2. Klavierkonzert op. 83 an Eduard Marxsen.
Gesang der Parzen op. 89 S. Hoh. d. Herzog Georg von Sachsen-Meiningen.
Tafellied op. 93b den Freunden in Crefeld.
3. Violinsonate op. 108 an Hans von Bülow.
Fest- und Gedenksprüche op. 109 Sr. Magnifizenz dem Hrn. Bürgermeister Dr. Carl Petersen.
Vier ernste Gesänge op. 121 an Max Klinger.

Also nur 31 Widmungen auf 121 Werke.

f) Der deutsche Brahms.

166.

Ich kann nicht sagen, wie ich Sie beneide. Wäre ich nur noch so jung wie Sie, ich ginge gleich mit Ihnen. Auch darum bin ich gekommen.

Jenner mußte dienen, Brahms war nie zum Militärdienst herangezogen worden.

167.

Ich gehe nächstens nach Deutschland und ich fürchte mich fast. Wir draußen haben uns gewöhnt nur zu jubeln über das, was vorgeht; Euch ist der Ernst und Schrecken dieser schönen und großen Zeit doch entsetzlich nahe vor die Augen getreten, und Ihr mögt etwas feierlich drein schauen.

Brief an Dietrich, Februar 1871. Ich erinnere daran, daß Brahms auf den Sieg der deutschen Waffen sein Triumphlied schrieb, welches er Kaiser Wilhelm dem Siegreichen widmete.

168.

. . . In dem Buche von anno 70 habe ich gleich mit Eifer gelesen, als ob ich von einem Moltke und allen jenen Ereignissen noch gar nichts gewußt hätte.

Brief an Widmann, der ihm seine „Bearbeitung des Krieges 1870/71 für die reifere Jugend" übersandt hatte.

169.

. . . Ich wünschte, Sie könnten, wie ich, sehen, was es heißt, hier geliebt zu sein. Das kennen und können wir bei uns, Sie bei sich nicht. So offen tragen wir unser Herz nicht, so schön und warm zeigt sich die Liebe nicht wie hier, vor Allem beim besten Teil des Volkes (ich meine eben: beim Volk, bei der Gallerie!).

Diesen Ausspruch entlockt ihm die Bestattung Billroths, bei der Unzählige anwesend waren. Brief an Widmann. Brahms erkannte die Mängel der Bewohner des kälteren Nordens, er empfand die größere Herzlichkeit der Oesterreicher, speziell der Wiener; vgl. d. folgd. Nr.

170.

Nochmals möchte ich von den lieben Wienern anfangen, für die sonst eine schöne Leich' auch eine Hauptheh ist. In der ganzen unzählbaren Menschen-

menge hätten Sie kein neugieriges, kein gleichgültiges Gesicht gesehen, auf jedem nur innigste Teilnahme und Liebe. Mir hat das beim Schlendern durch die Gassen und auf den Friedhof ganz ungemein wohlgetan.

Ebenfalls anläßlich der Bestattung Billroths angestellte Betrachtungen. Brief an Widmann.

171.

Wo würde in Deutschland auf einer kleinen Bahnhofstation ein solcher Auftritt möglich sein? Wo würden akademisch nicht gebildete Kreise von der Gegenwart des großen Forschers auch nur die geringste Notiz nehmen?

„Auf einem Ausfluge nach Tivoli und der Villa Hadriana, war es für Brahms eine rechte Genugtuung, persönlich Zeuge zu sein, welchen Ansehens der deutsche Gelehrte Mommsen sich selbst beim gewöhnlichen römischen Volke erfreute. Dieser berühmte Forscher mußte mit uns bei der kleinen Eisenbahnstation der Hadriana auf dem durch den Olivenhain von Tivoli herunter kommenden Bahnzug warten. Ein Verkäufer von Münzen und Marmorbruchstücken, der den Gelehrten von Person nicht kannte, legte vor ihm seine Waren aus. Mommsen kaufte nichts, gab jedoch unaufgefordert Auskunft über das Alter und den Wert einzelner Münzen. Der junge Händler benützte die gute Gelegenheit, den Fremden, der hier so genau Bescheid zu wissen schien, auch über andere Dinge, z. B. über die mutmaßliche Lage gewisser untergegangener Städte auszufragen und ließ, indem ihm vielleicht nach und nach die Ahnung kam, mit wem er es zu tun habe, hierbei die Bemerkung einfließen, in Rom weile gegenwärtig ein deutscher Gelehrter, l'illustrissimo Mommsen, der alle diese Dinge aufs Beste kenne. Son' io sagte Mommsen, einfach und

ruhig lächelnd. Da war nun bei dem Händler und in dem kleinen Kreise von Zuhörern der sich um die beiden gebildet hatte, die Ehrfurcht dieser schlichten Leute eine unbegrenzte. Flüsternd wiederholten sie einander: das ist der große Mommsen, der deutsche Gelehrte!" So erzählt Widmann (l. c. p. 155 f.) Brahms liebte Italien und die Italiener sehr und bemerkte und schätzte die Begeisterungsfähigkeit der Südländer sehr, von der er erkannte und bedauerte, daß sie uns Deutschen so gänzlich abgehe. Daher nötigte ihm das erzählte kleine Erlebnis die oben wiedergegebenen Worte ab. Diese kurzen Sätze enthalten implicite die leider nur zu wahre Bemerkung, daß sich bei uns erst der akademisch Gebildete kraft seines Wissens begeistern kann — an den lebhaften Gefühlen es aber eben fehlt.

172.

Im Ernst aber ist mir mein Ausbleiben sehr leid; denn für meinen Geschmack ist nicht wohl ein geeigneteres (Fest) zu denken.

Gemeint ist das Jubiläumsfest der Gründung der Stadt Bern 1891. Brahms war speziell zur Eröffnungsfeier im Dom gebeten, wo seine Fest- und Gedenksprüche op. 109 aufgeführt wurden. (Die Stadt Bern ist 1191 von Berthold V. von Zähringen gegründet.)

173.

Ihre Tessiner Geschichten interessieren mich als Schwager natürlich und ich bin recht neugierig, ob die Pfaffen jetzt gleich oder erst später obenauf kommen.

„Schwager": die ältere der Töchter Widmanns hatte einen Tessiner geheiratet und Brahms nannte scherzweise das jüngste Töchterchen seine Braut, und Widmann selbst

redete er „Vater meiner Johanna“ an. Im Kanton Tessin war damals gerade durch einen sogenannten „Putsch“ (d. h. eine kleine Revolution) die radikale Partei ans Ruder gekommen. Daß Brahms die Pfaffen haßte, versteht sich.

174.

Ich muß mein Hurrah jemandem zurufen, mein fröhliches Hurrah den Professoren für ihren Brief an Rektor Maaßen. Man muß soviel Oesterreicher sein wie ich, die Oesterreicher lieben wie ich, um jeden Tag beim Zeitungslesen traurig zu sein, dann aber auch einmal, wie jetzt, so ernstlich erfreut zu werden!... Ich bin immer noch Lamezan dankbar für die Ohrfeige, die er dem Blatt diesen Winter gab. Wenn ich nur die konfiszierten Nummern kriegte, ich abonnierte auf die „Neue freie Presse“.

Mit obigem „Blatt“ ist das Wiener „Fremdenblatt“ gemeint. Professor Maaßen befürwortete 1883, als Rektor der Universität, eine czechische Volksschule!

175.

Nur über Bismarck möchte ich lesen; schick' mir das Buch von Busch: „Bismarck und seine Leute.“

Noch drei Wochen vor seinem Tode, obschon er sich beklagte, daß sein Gedächtnis nachlasse, und er „Gelesenes nicht mehr behalten könne“ (Hanslick). Moritz Busch, Bismarck und seine Leute, erschien zum erstenmal im Jahre 1897.

Die zusammengestellten, von mir mit erklärenden Erläuterungen versehenen, mündlichen und schriftlichen Aeußerungen von Johannes Brahms sind den nachfolgenden Druckschriften entnommmen:

A) Dietrich, Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit, 2. Aufl. Leipzig 1899. Prof. Albert Dietrich ist 1829 geboren, war langjähriger Hofkapellmeister in Oldenburg und lebt jetzt a. D. aber als Mitglied des Senates der Berliner Akademie.

B) Hanslick, Am Ende des Jahrhunderts, 2. Aufl. 1899 Berlin. Darin: Denksteine: (Nr. 3) „Johannes Brahms letzte Tage" und Nr. 4: „Johannes Brahms. Erinnerungen und Briefe". Hofrat und Prof. Eduard Hanslick ist 1825 geb. und vor kurzem: den 7. August 1904 im 79. Lebensjahre gestorben. Er war einer der intimsten Freunde von Brahms.

C) Hanslick, Aus meinem Leben. 2 Bde. 3. Aufl. 1894.

D) Hanslick, Musikalisches und Literarisches. 3. Aufl. 1890. Abschn. IV: Johannes Brahms.

E) Widmann, Johannes Brahms in Erinnerungen, Berlin 1898 Joseph Viktor Widmann ist 1842 zu Nennowitz in Mähren geboren. 1868—80 war er Direktor der Mädchenschule in Bern und seit 1881 literarischer Redakteur des „Berner Bundes". Seine Brahms-Erinnerungen erschienen zuerst in Rodenbergs „Deutscher Rundschau".

F) Deiters, „Johannes Brahms" in den Walderseeschen „Musikalischen Vorträgen" Leipzig, Breitkopf und Härtel Nr. 23/24 und 63, die ersteren in 2. Aufl. 1898. Hermann Deiters geb. 1833 ist ein Schüler des berühmten Mozartbiographen Otto Jahn. — Deiters ist z. Zt. Gymnasialdirektor in Posen. Bedeutender Musikschriftsteller; er gibt u. a. die Neuauflage und den 4. Band von A. W. Thayers „Beethoven" heraus.

G) Heuberger, Musikalische Skizzen, Leipzig 1901; darin zwei Brahms-Skizzen. Richard Heuberger (geb. 1850) Wiener Freund von Brahms. Komponist, Musikschriftsteller, Dirigent und Kritiker.

H) Spengel, Johannes Brahms, Charakterstudie. Hamburg 1898. — Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde von Alfred Lichtwark. Julius Spengel ist (1853 geb.) Dirigent und Komponist.

I) Morin, A., Johannes Brahms. — Erläuterung seiner bedeutendsten Werke. Davor: Darstellung seines Lebensganges von A. Morin. Leipzig. Herm. Seemann Nachf.

K) Reimann, Johannes Brahms. 2. Aufl. Berlin 1900. Prof. H. Reimann, Berlin, mit Brahms bekannt (vgl. Briefe an ihn v. Brahms im Anhang s. Buches) gab den Band „J. B." in „Berühmte Musiker" heraus.

L) Billroth, Briefe, herausgegeben von Dr. Georg Fischer. 4. Aufl. 1897 Hannover und Leipzig. Theodor Billroth (geb. 1829, gest. 1894) ist einer der besten Freunde und Anhänger von Brahms gewesen — ein hochbedeutender Chirurg, hochgebildeter Kunstfreund, ein überaus anregender Geist, kurz ein großer Mensch.

M) Münchener Allgemeine Zeitung, Beilage Jahrgang 1899 Nr. 260: Briefe von Johannes Brahms herausgegeben von R. Heuberger vgl. oben G.

N) Allgemeine Musikzeitung, Ungedruckte Briefe von Johannes Brahms. Nr. 32|33 von 10./17. August 1900.

O) „Zeit" Wien, Richard Specht, „Gespräch mit Brahms" und dazu: Tägliche Rundschau: Unterhaltungsbeilage Nr. 107 vom 8. Mai 1903.

P) Max Kalbeck, Persönliches über Johannes Brahms in „Der Lotse" 1. Jahrgang Heft 8 und 15. Nov. 1900 und Jan. 1901. Kalbeck ist ein bekannter Wiener Dichter und Musikschriftsteller, der viele Jahre mit Brahms befreundet, jetzt auch dessen ausführliche Biographie schreibt. Davon bisher erschienen: der I. Band: Wiener Verlag: Wien 1903. Brahms komponierte zwei Gedichte von Kalbeck: „Nachtwandler" op. 86, III und „Letztes Glück" op. 104, III.

Q) Jenner, In der „Musik" II. Jahr Heft 15 und 17: „Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler", Studien und Erlebnisse. Gustav Jenner, jetzt Professor und Musikdirektor an der Universität in Marburg, ist 1865 geboren und war Brahms Schüler.

R) Ophüls, Dr. G., Brahms-Texte. Vollständige Sammlung, 1898 Berlin, Simrock.

S) Steiner, A., 86 und 87 Neujahrsblatt d. Allg. Musikgesellschaft in Zürich 1898 und 1899.

Die Nummern entfallen auf die angeführten Schriften, wie folgt:

A) 4—9, 13, 19, 48, 112, 115, 118, 133, 134, 149, 150.

B) 30, 32, 33, 39, 42, 44, 45, 47, 54, 58, 73, 74, 99—103, 105, 116, 123, 139, 162, 163, 165, 174, 175.

C) 117.

D) 117.

E) 1, 2, 10, 11, 37, 38, 66, 72, 75, 104, 119—122, 140, 156—161, 167—173.

F) 28.

G) 36, 62, 65, 106, 109, 110, 125, 137, 138, 141, 142.

H) 29, 49, 52, 148.

I) 86, 151.

K) 51, 107, 108, 124, 132, 135, 145, 146, 147, 151, 152—155.

L) 61.

M) 14—18, 20, 21, 22, 40, 113.

N) 23, 24.

O) 41, 59, 60, 63, 64.

P) 42, 143.

Q) 34, 35, 53, 55, 56, 67, 76—85, 87—98, 114, 126—131, 136, 164, 166.

R) 3.

S) 12, 25, 26, 27, 46, 50, 57, 68, 69—71.

ML
410
B8T4

Thomas, Wolfgang A
Johannes Brahms

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 08 01 05 013 1